

دكتور مصطفى الجويني

مقدمة  
في الكتابة المسرحية

تأليف  
صهوبيل سُلْدَنْ

دار النهضة العربية  
٣٢ شارع عبد الحفيظ عثرون



مقدمة

# في الكتابة المصححة

رقم الإيداع بدار الكتب  $\frac{٦٤٠٣}{١٩٧٠}$

الطبعة العالمية ١٦، ١٧ ش. منزه سعد بالعائرة

دكتور مصطفى الجويني

مقدمة

# في الكتابة المسرحية

تأليف

صمويل سلون

دار النهضة العربية

٣٢ شارع عبد الحادي محمود



## مقدمة المترجم

من بين ما وفتت إليه وزارات الثقافة والإرشاد القومي في كثير من أنحاء الوطن العربي الكبير . توفيقاً بعيد المدى وبخاصة في الجمهورية العربية المتحدة تيسير الثقافة للشعب في كل مجالات المعرفة . ويفرد بالخصوصية هنا ميدان المسرح ؛ إذ أ كثر من دوره ، وعددت فرقته نوعاً وكماً ، ونشرت روائع المسرحيات العالمية ، وأباحت ذلك كله بشمن زهيد ؛ مما أحدث في وقت قصير نهضة مسرحية فنية ملموسة . وكان لا بد أن تتناغم الجامعات مع هذا الجهد فقامت بدورها في الدراسات الأكاديمية المسرحية ، ولست كمدرس للنقد والبلاغة في العربية ، مدى ما يحتاجه القارئ العربي — غير ذي المعرفة باللغات الأجنبية إلى مصادر أولية معينة . وحقاً قد تكون هناك المواهب الفطرية لكتابة مسرحيات ، ولكن لا بد من ثقافة تساندها وتوجيه يهدها . وإذن كان لا بد من نقطة بداية سليمة تحتاج فيها إلى معرفة من خبير متمرس زاول العمل المسرحي — سنين — قام فيها وقعد حتى استوى ناضجاً . وتهديت إلى صمويل سلدن صاحب هذا الكتاب « مقدمة في الكتابة المسرحية » . إنه يبدأ معنا منذ نقطة الصفر ، وهذا ما ينبغي ليقف نشأنا على أرض ثابتة في ثقافته المسرحية .

أمضى المؤلف سنين عدداً في توجيه مخرجي المسرحيات ، وفي تعليم

الممثلين الشبان ؛ إذ عمل مديراً لخرجى المسرحيات في كارولينا بجامعة شمال كارولينا والمؤلف تأليف ؛ هي ثمرة خبراته وثقافته المسرحية .  
منها ما انفرد به مثل كتابنا هذا وكتاب :

الخطوات الأولى في التمثيل First steps in acting

ومنها ما شارك فيه آخرين ؛ مثل :

١ — المناظر والإضاءة في المسرح

Stage scenery and Lighting.

٢ — المran على المسرح الحديث. Modern theatre Practice.

وكتابنا هذا المترجم « مقدمة في الكتابة المسرحية » طبع أولاً سنة ١٩٤٦ م ، ونشرته شركة كروفنس في الولايات المتحدة الأمريكية . في نحو مائة وعشرين صفحة من القطع الصغير . والكتاب مع إيجازه . يحوى الكثير الذى يعين الكاتب المسرحى في مهنته ، ويوسع آفاقه . ففهمه للعوامل الهامة التى تتضمنها بنية المسرحية المستجادة وقد كسر المؤلف كتابه على أربعة أبواب تتضمن اثنى عشر فصلاً تبدأ بتمهيد على عن كيفية الإفادة من كتاب يؤلف عن الكتابة المسرحية كهذا الذى بين أيدينا ، أبان فيه أن هذا الكتاب الهادى لا يبدع للكاتب مسرحيته ولكنه يمهّد الأرض له ، ويمدّه بمجموعة من المراجعات البسيطة يزاولها في بداية كتابته المسرحية . ويتوقع صمويل أنه حالما يتكبر المؤلف مناهجه الخاصة ، فعليه أن يدع هذا الكتاب جانبا .



١ - أما الباب الأول فيعالج المؤلف فيه ثلاثة فصول : أولاً إعداد الكاتب المسرحي للعادة ، بادئاً من الفكرة الأولى وهادياً إلى منابع الأفكار مبرزاً المسرحي منها وغير المسرحي . وثانياً ، تصميم الشكل ؛ إذ هو يرى أن الإعداد للكتابة المسرحية يشمل خطوتين :

أولاً : اختيار الموضوع الملائم . وثانياً : إيجاد الشكل الصحيح ليصب فيه ذلك الموضوع . وثالث الفصول : الشخصية والحبكة ؛ فيبرز الشخصيات التي تصنع قصصاً ، ويعين منابع لأفكار الحكمة ، والدور الذي يلعبه خيال الكاتب المسرحي .

٢ - وفي الباب الثاني يعرض لتشكيل الرواية في خمسة فصول : أولاً يتحدث عن الخطوات الأولى في الكتابة ؛ فيقرر ألام الكتابة الذي لا مفر من معاناته ثم يفصل عملية الكتابة ، مرشداً إلى تأسيس العادات الجيدة فيها ، ثم يبين كيفية الكتابة المسرحية في مجموعة .

(١) فأحدها يراجع الانطباعة العامة للمسرحية المكتوبة فيختبرها بقراءتها موضوعياً وتحليلها .

(ب) وثانيها يراجع التوى الباطنية فيها مركزاً على الثلاثي المتحارب : من قوة رئيسية وقوة مضادة وعامل فاصل ؛ مشيراً إلى أنه مع تحاربه

ذو وحدة ؛ وأتينا لانعديم وجود هذا الثلاثى فى مسرح حيات مجرى الحياة ..

(ج) وثالث الفصول تراجع الشكل الخارجى للمسرحية المكتوبة .  
ويبين أن المسألة مسألة ممارسة لا قواعد ، وأنه فى المراجعة هنا ينبغى .  
أن يلاحظ عناصر البنية الأساسية للمسرحية من (إعداد وهجوم ومقاومة  
وتحول ونقيجة) . ويوجه الالتفات إلى العامل السحرى الآخر فى بنية  
المسرحية وهو التناسب .

(د) ورابعها يتناول مراجعة ثانية للمسرحية من حيث فكرتها ،  
والخروج من قواها المتصارعة ، ثم تسييرها .

ولا يقتصر الكتاب على معالجة إعداد الكاتب المسرحى للمادة ،  
وعمليه الكتابة ، واختبار المسرحية — مكتوبة — من وجهة نظر  
الفكرة والشكل فحسب ، ولكن من وجهات نظر أخرى تساويها  
قيمة وأهمية ، وتلك هى وجهات نظر الممثل ، وفنان المناظر ، ومدير  
المسرح ، والنظارة . وذلك كله يتضمنه الباب الثالث والرابع .

٣ — فيجعل المؤلف موضوع الباب الثالث تنمية المسرحية ويقسمه  
إلى ثلاثة فصول ينظر فى أولها إلى المسرحية من خلال عيني الممثل عارضا  
لمسائل منها : معاونو الكاتب المسرحى ، والموجودات المسرحية ،  
والشخصية ذات الأهمية والأصالة ، وما يصادها من قوى تبعث الخوف ،  
ثم الفعل ، والألفاظ المخبئة .

وثانى الفصول ينظر فيه من خلال عيني فنان المناظر مهما بتصميم  
البيئة والجو المعبر، وقدر من الفراغ، وحسن الرونق، والوضع التجريبي،  
ومشكلة الاقتصاد في النفقات .

والفصل الثالث ينظر فيه من خلال عيني مدير المسرح هادفاً إلى  
تمثيل منظم .

٤ — أما الباب الرابع فقد جعله طلةً على المسرحية من خلال عيني  
النظارة، عارضاً فيه للمسرح كؤسسة اجتماعية، ومستكشفاً ذهن النظارة،  
واهتماماته بالموضوعات المسرحية الإنسانية .

ثم خاتمة الكتاب أفردها لما أسماه « تمرينات التسخين » وأراد  
بتصميمها أن يساعد الكاتب المسرحي المبتدئ على أن تتدفق أفكاره .

وحرصاً على توحيد الجهود في النهضة الفنية، وليفيد اللاحق  
بجهود السابق، عمدت في نهاية الترجمة إلى إثبات ما أدى إليه  
اجتهادى في تعريب المصطلحات الفنية المسرحية، خاصة وأن هذه  
المصطلحات لم تأخذ مكانها بعد في معجمنا العربي .

وبالله التوفيق ؟

المترجم



## تمهيد

### كيف تفيد من كتاب في الكتابة المسرحية

شائع في أوساط المسرح أن المرء لا يستطيع تعلم الكتابة المسرحية عن طريق كتاب مرشد . ذلك أن صناعة المسرحية نشاط ذاتي محض ، وإذن فلا تمنين مؤلف نفسه بأن يجد في إرشادات لغيره مكتوبة أى بديل حيوى عن تفكيره هو المبدع .

ومهما يكن من شئ فاقول بأن كتيباً مرشداً لن يشر مسرحية مكتوبة أبداً ؛ لا يعنى أنه لا يستطيع تأدية بعض النفع للمؤلف فيريه كيف ينظر إلى جزء مكتوب بعد تسويده الأولى . إن أولئك الذين يقررون في حدة بالغة أن الكتاب يعمل مقوماً أكثر منه معيناً إنما يستخدمونه استخداماً غير سوى . إنهم يريدون منه أن يكون منطلق البداية في تأليفهم بدلا من أن يضيء لهم هذه التأليف ويبدوا أن مرشد الكاتب يمكن أن يحقق وظيفة واقعية جداً وقوية بأن يعين المؤلف على أن يرى بوضوح أكثر وعلى أن يحلل ويقوّم في تعبيرات من الأفكار العامة والتجربة . ولكن يصعب على المؤلف عمل هذا ما لم يكن فعلاً شئ ما مسطور على الورق ، شئ ما ليقارن به .

والكتيب الجيد يشعذ حواس الكاتب المسرحى لأنه أداة للصقل وإذن فى حدود تلك الطاقة يمكن للكاتب أن يقدم عوناً له اعتباره فى إعادة كتابة مسرحية ما بعد إذ تم فعلاً بناء شكلها الأول بناءً حراً عن خيال المؤلف الطليق . وليس هذا العون خلقاً ولكنه نقد ؛ فقد على شريطة أن نمسك عن أن نشير بأصبع اللوم ملحين إلى الجهود المبذولة فى الخلق . إنه قد يمكن أن يعمل كآلة شق الطرق فيفتح أبعاداً للذهن الكاتب .

وغرض كتابنا المرشد الخالى هو توسيع فهم الكاتب المسرحى للعوامل العديدة التى تتضمنها بنية للمسرحية المستجادة . والفصول الأربعة الأولى ، التى تصف المقدمات العامة للكتابة المسرحية يمكن الاستفادة من النظر إليها قبل الكتابة . ولكن الفصول التالية لها ستعطى القليل من الفائدة ما لم يصاحب دراستها عمل إيجابى . ولذلك فلندع من لم يكتب من قبل مسرحية ؛ يقرأ هذا الكتاب من أوله إلى آخره قبل أن يخطط بقلمه على الورق ؛ على أن يكون على حذر من أنه لن يجنى كائدة إن أراد منه الكتابة فى ذاتها . أما إذا حاول أن يحفظ عن ظهر قلب قائمة بالمبادئ المقننة فعلاً فإنها ستحد من حماسه كله للإبداع . يمكن أن تكون تلك القواعد ذات قيمة ؛ ولكن إذا نظر إليها فحسب عند تلك النقطة من تأليفه حينما يستطيع بصدق أن يقول لنفسه : « آه !

هذا حق ! لقد أحسست ذلك فعلا في محاولاتى المتسكعة لأصور شخصية وأصم جبهة . وأنا الآن أرى أكثر وضوحاً . إن ما فى الكتاب من شرح قد ساعدنى على أن أجلو تفكيرى ، ولكن الاكتشاف الرئيسى اكتشافى أنا .

وإذن فعلى من يستخدم كتاباً كهذا متوخياً أقصى ما فيه من فائدة أن يعزم على البدء بالكتابة فوراً وشعاره « ليكن ما يكون » « الجحيم أو ذروة المد » ؛ فإنه سيكتب شيئاً لقاء كل فصل يقرأه ؛ يكتب مسرحية ذات فصل واحد ؛ أو فصل واحد من مسرحية طويلة أو على الأقل يكتب منظراً من مسرحية .

وفى نفس الوقت فإن الكاتب المسرحى ينبغي أن يقوم بدراسة واسعة عن هذا التركيب العضوى المعقد كله الذى يسمى المسرح . عليه أن يحاول الالتحاق بجامعة أو جماعة المسرح حيث يمكن أن يشيد المناظر ويصورها ، ويصمم الأثاث المسرحى ويعمل الأزياء ، ويلقى المصاييح ويشغل لوحة التوزيع ، ويوجه ، وأن يكون مديراً للمسرح . ويملو هذه الأشياء كلها ضرورة أن يلم بأقصى ما يستطيعه من خبرة كممثل . ربما يكون غير ملائم مظهراً أو تدريباً لأخذ أدوار رئيسية . وفى تلك الحال ينبغي أن يتخذ لنفسه أدواراً أقل . مثلاً دور الساق ، أو الرسول أو مجرد عضو فى حشد مستمعين ؛ فإن هذا سيمده بخبرة فائقة . كل

دور ، بل وأقصى ما لا أهمية له ، سيمنح الكاتب المسرحى شيئاً من الإحساس العملى بتبادل التأثير فى العمل الجماعى للمسرح . وسيمنحه أيضاً فرصة الملاحظة والإصغاء إلى جماعة من الممثلين تحاول أن تحيل رموز المؤلف المكتوبة إلى كلمات حية وحركات . وليس هنالك من طريقة أفضل من هذه ليحس بقوة مثل هذه الرموز ، أوليعلم أيها المؤثر وأيها غير المؤثر ولماذا ؟

وأخيراً فإن الكاتب المسرحى ينبغي أن يقرأ بامتداد وسعة الروايات والقصص القصيرة مثلاً يقرأ المسرحيات الكاملة الطول وذات الفصل الواحد كليهما . وكم يكون حكماً إن أكل هذه الكتب فى علم النفس ، والعلوم ، والتاريخ ، والشعر ، والفلسفة ؛ وفى الحقيقة بكل لون من ألوان الموضوعات التى توسع آفاق ذهنه وتجمله محيطاً بجوانب عديدة من الحياة الإنسانية متجاوباً معها : هذه القراءة شتملاًه بالأفكار . فإذا كان خيال الكاتب المسرحى تسليماً أساساً فلا يخاف أن يصبح ذهنه — من خلال القراءة المتوسعة — مرآة لأفكار الآخرين فانخيل ينمو بالاحتكاكات . والإلهام لا ينبع مطلقاً من فراغ ذهنى ، ولكن بالأحرى من عذيد لا يجد من الصلات فى مواضع متعددة . ولأنه حكيم من قال : « أ كثر الناس أصالة فى العالم هو أحسنهم ذاكرة » :



كلمة أخيرة لأولئك الذين يستشيرون هذا الكتاب :

إننا لا نزعم أنه مرشد كامل . إنه ابتدأى . فإذا رغب الكاتب فى أن يرى مناقشة كاملة حقيقية لمشكلات معينة مشار إليها هنا إشارة عابرة فإنه يستطيع أن يجد عدداً من الكتيبات الممتازة فى أى مكتبة . إن الفرض الرئيسى من « مقدمة فى الكتابة المسرحية » أن تعين على إيجاد أرض مهيأة ، ثم تعطى مجموعة من المراجعات البسيطة للجهود الأولى فى بداية الكتابة المسرحية . ولذلك فكل ما هو موضح فى هذه الصفحات ينظر إليه على أنه تجريبى ؛ وحالما يبتكر الكاتب مناهجه الخاصة ، فمن المتوقع أنه سيدع هذا الكتاب جانبا .



إعداد المادة



## الفصل الأول

### اختيار المادة

#### الفكرة الجرثومية

الرواية مثل الشجرة تبدأ ببذرة ، بحرثومة ، بفكرة . الفكرة الجرثومية يمكن أن تكون أى شىء ، ويمكن أن تجيء المؤلف فى أى مكان : بينا هو شراً ، بينا هو يرقب لعب شخص آخر ، بينا هو يصنع إلى محادثة ، أو بينا هو يتمشى فى الطريق . وهى على الأغلب لا تجيئه وهو جالس فى وداعة إلى مكتبه راغباً فى أن يجيئه ثمت .

والأفكار بالنسبة للمسرحيات تشبه لعبة وحشية ؛ هى نفورة ، مريعة فى مرها ؛ وإذ أنه لا يتهاى معرفتها إلا للصيادين ذوى الخبرة . فينبغى الإمساك بها بمهارة . فالمؤلف الفطن يتعلم ألا يصرخ بها ، ولكن يضع نفسه فى مساكنها ؛ متيقظ الذهن ، وشيق الحركة ؛ ليقفز إليها حالما يراها .

وتعد الأفكار الخنسة التالية من أعم ما للرواية من أفكار مبتدعة .

#### الغالب :

إن الكاتب المسرحى يستمد شعوراً قوياً من عاصفة ليلية وهو فى

كوخه الجبلى ، ومن خيالات الأشباح فى منزل قديم ، أو من مقدار ضوء القمر فى حديقة معينة ؛ أو بفجأة بعنف الإحساس الناشئ عن العزلة ، أو الخطر غير المرئى ، أو الوحدة . وحين يصبح خيال المؤلف بهذه الحال يبتدىء يرى صورته ، وهذه الصور تبدأ تنسج نفسها فى شكل عمل هو — بصورة ما — مرتبط بالشعور الأصل .

### الحقيقة :

الكاتب المسرحى يتأثر ببعض الحقائق المتعلقة بالطبيعة البشرية ؛ بشئ ما يهزه ويعمله يعنى النظر . ربما يدرك فجأة — أو يظن أن قد أدرك — أن النساء عبيد الرجال ، أو أن الرجال عبيد النساء ، أو أن الأبناء أكثر حكمة من آبائهم ، أو أن الثرثارين ضحايا ألسنتهم ، أو أن الكذاب المجيد حقيقة لديه قدر من الفكاكة . ويمكن أن تكون تلك الحقيقة تافهة أو عميقة ، هذا لا يهم كثيراً لأنها ببساطة تثير سلسلة من الأفكار ، وبها يشعر الكاتب بالحاجة للكتابة المسرحية . إنه يريد أن يدل على اكتشافه أو يثبتته فى عبارات مفرداتها « أناس أحياء » .

### الموقف :

يتأمل الكاتب المسرحى بعض المواضع المشكلة التى وضع هو أو إنسان آخر فيها زمناً ما . يحتمل أن هذا موقف يستدعى حتماً قراراً

يفضى إلى تسوية . تأمل تلك التسوية التى ينبغى عملها ، تجعل الصورة المتضمنة فيها تبدو تراجيدية أو هزلية . يمكن أن يكون رجلاً يتأهب للشروع فى جزء من عمل كان قد أعد نفسه له سنوات عديدة فيعلم من طبيبه أنه على وشك الممى ؛ أو لعله أن يكون فتاة على وشك الزواج ، وقد أحاطت بها صديقاتها جميعاً ، تسمع قبيل حفل زفافها أن رجلاً قد عدل عن رأيه . أو أن يكون امرءاً يذم دوماً « الحموات » فيعود من شهر عسله — ليجد فى انتظاره — ليس حمة واحدة فقط ، ولكن عدداً منهن .

إن الموقف المسرحى الذى يفضى إلى المسرحية قد يكون محكم الصنعة ولكنه ليس من الضرورى ذلك يمكن أن يكون بسيطاً جداً . ربما طفل قد تعلق قلبه طويلاً بشراء لعبة معينة يجد طفلاً آخر يشتريها بما ادخره ، أو أن سعرها يرتفع إلى الندوة . على أى حال فالموقف هو ما يتضمن بحثاً فعالاً عن التعديل ، وهذا يقترح سلسلة متتابعة من الأحداث .

### القصة :

صدفة ، وجد صدفة ؛ ما يصبح الكاتب المسرحى المالك المحظوظ لقصة كاملة . ربما يسمع ببعض سلسلات من الأحداث فى المجتمع تهزه بما هى عليه من كمال الشكل ؛ وبواقعها كما هو . أو هو يقرأ قصة

في صحيفة يومية ، أو يقص عليه صديق واحدة من القصص . وعادة فإن أفكار القصة المستقاة من مصدر مكتوب أو من فم شخص آخر ينبغى النظر إليها بحذر ؛ لأن تلك الأفكار غالباً مرتبطة — مباشرة أو غير مباشرة — بحكاية كتبها مؤلف آخر . إن أفكار القصة مادة يمكن أن تنسخ نسخاً مما يؤدي بعد إلى الإتهام بالسرقة الأدبية . ولكن كثيراً من العظام المارية للقصص ، يمكن للكاتب الواعى أن يلتقطها من هنا وهناك ثم يضم بعضها إلى بعض ويكسوها لحماً ؛ فيخلق كائناً حياً موسوماً بطابع أصالته .

#### الشخصية :

يجد الكاتب شخصية متممة . ربما يكون الشخص واحداً قد سمع به وربما يكون على الأرجح واحد يعرفه معرفة شخصية : جده ، عمه ، اللبان ، ساعى البريد ، الجار الملاصق ، المرأة المجوز الصبيلة التى تقطن غشّة بأسفل الجبل . وكلما ازداد الكاتب قرباً في النظر إلى شخصيته ؛ فإنه يزداد ملاحظة لأفعاله البدنية ، ولطريقة كلامه ، ولعاداته في مجارية من حوله من الناس ، أو لطريقة تفكيره وشعوره ؛ ويزداد من ثم الكاتب افتتاحاً به . ولعل الشخص الملاحظ أن يكون شاباً أو شيخاً ، معقداً أو بسيطاً . ولعل الذى يستأثر بانتباه الكاتب أن يكون شذوذاً خارجياً معيناً ؛ مثل طريقة الضحك ، أو طريقة تصفيق الأيدي . وربما



يكون شيئاً في جوهره باطنى ؛ يؤثر عليه ، مثلاً قدرة غير عادية في فهم الناس أو في عدم فهمهم ، أو في الخوف ، أو في الغضب ، أو في الاحتمال . وحيناً يتأمل الكاتب المسرحى هذه الشخصية يبدأ يفكر في الفعل الملازم لذلك الشخص ، أو المؤثر في ذلك الشخص ، وهذا يفضى إلى أفكار للقصة .

ومن بين خمسة الأفكار الجراثومية المشار إليها هنا ، تمتد الشخصية أكثرها فائدة بعامة . فعلى الأقل تبتدىء تسمة روايات من كل عشرة بشخصية .

### أين تجدد الأفكار . . ؟

ذهن المؤلف حديقة تزرع فيها الأفكار ، وبعد إذ تُسمّد وتحرث تنشأ أزهاراً . في تلك الحديقة لا يمكن أبداً أن تشتت شتلاً له فعالية براعم نصف نامية تغذت على أحواض زرع أخرى . مثل تلك الناميات المستعارة تؤخذ بالذبول ومصيرها الموت في ذهن الكاتب المسرحى . أما إذا أسست على أن تبلغ نوعاً من النضج فإنها تكون قابلة لأن تزهر بلالون . إن بذور الأفكار البسيطة هى التى تستطيع أن تخرج أمتن الجنود قوة وتمد خير وعد بنضج ثرى . وما يبحث عنه الكاتب القطن إذن ليس الزروع ولكن البذور المثمرة . ولحسن الحظ فإن

البذور الطيبة للمسرحيات تغزر على كل جانب . وعلى المؤلف أن يتعلم كيف يبحث عنها . والمليدان الخصب للبحث يكمن في الناس والأحداث في الحياة اليومية ، أولئك الذين يلقاهم الكاتب المسرحي في منزله أو في خبراته اليومية عن طريق تجواله المعتاد . إن وحدة جده وبطولة أمه المطمئنة ، وتوق صديق له إلى شيء ما ثمين لم ينله بعد . . . ذلك مثال للأصقاع التي تنتج أغزر ما تنتج الأفكار الجروثومية التي يسعى الكاتب المسرحي إلى اقتناصها .

إن الخلق الذي يحل به شيخ مسن مشكلة ما ، والمرح الذي يقهر به صبي صغير عدوه ، والطريقة الذكية التي تخضع بها امرأة شابة رجلها كل تلك الطرق والأفعال مشحونة بالبذور . ولكن في الغالب يكون موضع بحث المؤلف عن بدايات أفكاره في اشتياقات الناس العميقة الجذور ، في تلك الاشتهايات الصارخة لحفظ النوع ، في الحب أو الأمن في إرضاء الطموح ، في امتلاك الحرية ، في توسيع المعرفة ذات الدلالة سواء عبر عن هذه في أحداث أم لا . ولا اشتها مما قد سبق غير المؤلف ، كل اشتها منها جزء طبيعي لكل رجل ، لكل امرأة لكل طفل ، يقتبس محارباً ليؤكد ذاته في عالم يتحدى تقدمه في كل خطوة يخطوها . وهكذا فإن الكاتب المسرحي لن يبحث فيما هو أبعد من رمية حجر من مكتبته ، ليجد أي شيء يحتاجه ، إذا كانت حواسه يقظاً ويعرف كيف يبحث .

ميدان خصب آخر هو الصحيفة اليومية . كل طبعة تحتوى على عشرات الموضوعات الخاصة بالاهتمامات الإنسانية ، وأى منها يفيد كنقطة مباشرة لتصور درامى . فعلى صفحة من الجريدة يمكن أن يوجد إشارة عن زواج ، وتحت عن يمين ربما إلماع إلى طلاق . وفى العمود التالى لعلها تكون قصة سرقة معينة ، أو وصف عملية لإطلاق رصاص بالفناء الخلقى . وعلى صحيفة أخرى سيكون وصف عملية معجزة بوشرت على ضوء شمعة ، أو الإقناذ البطولى لأم وأطفالها من شقة منزل يحترق أو عن الطريقة البارعة التى خدعت بها امرأة عجوز معتدياً مسلحاً . ولا زالت هنالك صفحة أخرى من الجريدة يمكن أن يكون فيها مجرد إشارة قصيرة تتعلق بموت ممثلة كانت يوماً ذات شهرة أو إفلاس كاتب معروف ، أو النجاح المفاجئ لفنان فقير . وهناك بعد صفحة أخرى يمكن فيها صراع امرأتين عجوزتين على دجاجة . ولأنه لما يثير أى نوع من أنواع الاختلاف بين الشخصيات على موضوع المراهنة مثل محصول التبغ . سعر السيارة . ملكية حصان . اختيار مرشح سياسى . ومن المصادر الفنية : التقارير عن مشاهد الحركات المليئة — كما هو مألوف — ببيانات وشواهد تتعلق بالحوادث والبواعث الإنسانية التى تقضى إليها وغالباً تكون ذات إبعاد ، الآراء والأفانيس والتنف الفلسفية البسيطة التى تقضى بها الشخصيات البارزة إلى الصحفيين فى مقابلاتهم .

وقد لا يكون شيء من المادة المشار إليها — اللمسات الشخصية ،  
المواقف ، القصص ، التفسير الفلسفي — مفيداً للكاتب المسرحي  
بالشكل الذي وجدها عليه ، ولكنها تفيد في أن خياله يبدأ ينطلق ،  
ويأخذ فكرة جرتومية من هنا وضمها إلى أخرى هنالك ، وملاءمتها  
وتكثيفها ثم تنميتها ؛ فإنه يحصل في النهاية على شيء يستطيع أن يبنى  
عليه مسرحيته .

وبجانب ما يحده المؤلف حوله في الحياة اليومية ، وفي الأنواع العديدة  
من الروايات التي يقرأها في الجريدة — هنالك أصقاع أخرى يستطيع  
المؤلف أن يستكشفها بحثاً عن الأفكار . وتلك تتضمن توارخ حياة  
الأشخاص الشيطيين ، وتوارخ المناطق الحلية ، والأساطير والسير  
الشعبية ، والعادات الملونة لبسطاء الناس خارج النطاق المهود للحضارة  
والسير والشعوب التي يعرفها الكاتب شخصياً ووجد فيها متعة .

وبالطبع فهناك عديد من المصادر الأخرى . ولما يكتسب الكاتب  
المسرحي عادة التيقظ ، فإنه تقريباً يثقلط الأفكار للمسرحيات بدون  
جهد . ثم تصبح عملية ثقلط الأفكار وتخزينها في ذهنه للرجوع إليها  
مستقبلاً عادة طبيعية خالصة .

ولعله من المواطن التي لن ينظر فيها الكاتب المسرحي المبتدئ ،  
البلاد الرومانسية القصية ، والعصور السحيقة ، وأسبانيا خلال التحقيق

السموى ، وانجلترا أيام لورد بيرون الطروب ، وروسيا تحت حكم  
 قيصر الطاغية . فهناك أسباب عديدة تجعل مثل تلك المادة التى قد  
 تكون واحدة — تبدو أكثر عمقا حين يعمل منها مسرحية . ومعظم  
 الموضوعات التى سيق آتفا ؛ غالباً ما عملها المسرحيون الرومانتيكيون  
 المحترفون ذوو الخبرة ، حتى لقد أصبحت تلك الموضوعات مبتذلة ؛  
 ومن ثم فشباب المسرحيين نادراً ما يستطيعون أن يجدوا أية زاوية  
 جديدة تماماً يطرقونها . ثم إن الكاتب المسرحى الشاب يجد عادة قبل  
 أن يمضى موعلاً إن معرفته بالأزياء ، والمهارة ، والأثاث ، والأدوات  
 وموضوعات الديكور ، والواحد بعد الألف من تفصيلات الحياة الاجتماعية  
 البشئية ؛ يجد هذه المعرفة إزاء النقطة التى يريد الكاتب المسرحى أن  
 يعالجها تجدها كروكية لعمل صورة مقنعة للمنظر إلى حد أن تصبح  
 مستحيلة تماماً . ومنذ أكثر من أربعين سنة مضت لم يكن ذاك بالذى  
 يهتم كثيراً . وحين نمقد مقارنة نجد القدماء عامة لم يحيطوا جيداً  
 بالبيئات الأجنبية إخطاة أبناء اليوم ، ولذلك كان الكاتب المسرحى  
 يركن فى أمان إلى جهل جمهوره المائل لجهله هو . ولكن تلك كانت  
 فرصة ولم يعد يستطيع بعد اقتناصها .

ومهما يكن من شئ فإن الاعتبار الأعظم أهمية ليجد الكاتب  
 المسرحى بحثه فى المناظر المألوفة تماماً ؛ هو أن يستطيع التأكد من أنه

سيجد في وفرة كل المشاركات الحية التي تجعل الشخصية المسرحية تميزاً في بيئة تنفس ، وتجعلها ذات فردية دافئة خاصة بها كلها . إن اللون المسرحي يعتمد على استخدام التفاصيل ، وإذا كان المؤلف سيستخدم هذه التفاصيل بحرية ، فعليه أن يكون ذا إلف بها فعلاً ، إذ الشخصيات المجردة لا تحرك جمهوراً أبداً .

### مسرحي وغير مسرحي

ينبغي على الكاتب المسرحي لكي يبحث بحثاً مثمراً عن الأفكار الصائبة أن يعرف تماماً عم يبحث ؟ فليست كل حادثة ، ولا كل شخصية — وإن كان في وصفها متعة — ملائمة حقيقة مسرحية . وينبغي أن يقرن بالموضوع المتأمل فيه سمات معينة ذات حد أدنى فبدونها يصبح الموضوع عتيقاً — مسرحياً .

وما يبحث عنه المؤلف في الشخصية هو القلق الملازم . الفرد يميل إلى أن يفعل أكثر من أن ينتج جانباً . هو يركن إلى أن يريد شيئاً ما ، يريد بهمة ، يريد ولو بشراً وسيلة حتى ليثير عراكاً للحصول عليه . وسقنمو المسرحية من ذلك القلق الباطني ، من ذلك الحرص ليكون تصرف ما ، لتغيير شيء ما ، للحصول على شيء ما .

وربما تكون بواعث اللرم الحرضة لم تبلور نفسها بعد في شكل

محدد في ذهن الكاتب المسرحي ، ولكن حين ينظر المؤلف إلى ذلك الشخص الذى يريد أن يكتب عنه فإنه يقول لنفسه : « أنا أشعر أنه الشخص الذى يريد شيئاً ، وسيناضل من أجله » . ذلك هو صنف الشخصية التى يحتاج إليها الكاتب المسرحي .

وما يبحث عنه المؤلف فى حادثة هو معنى دورة الأحوال المحدقة ، أو الظروف التى ينبغى أن تُعدل ، ما يبحث عنه هو الأزمة . ولكن أكثر من هذا ينبغى أن تكون المشكلة المتضمنة — على الأقل — مما يتطلب قليل وقت لحلها . وكل واحد يعرف المثال الكلاسيكى للأزمة فى حالة الرجل الذى يتسلل إلى منزله فى الظلام ، زاحقاً فى هدوء إلى ما يظنه سريره ، ليجد أنه قد دخل منزلاً آخر . والتعديل الذى ينبغى عمله بازاء الشاغل المذهول للسريـر ، هو بلا شك تعديل مسرحى حاد . ولكنه ليس بالضرورة مما يستجاد لسرحية ، لأن التعديل المتضمن لعله أن يكون سريعاً جداً ، وربما يتم إنجازه فى فترة خمس دقائق .

هذا النوع من المواقف يمكن أن يقود بالطبع إلى تعقيدات أخرى أكثر إمتاعاً ، تلك التعقيدات التى ستتمو ، على سبيل المثال : إذا كان أناس آخرون يدخلون المنظر ؛ إذا سلم الدخيل إلى الشرطة ، ثم إذا ما قرر المالك الحقيقى للسريـر أن يعمل شيئاً تجاه زائر نصف الليل مما

يضع الأخير في ورطة أشد سوءاً ، قد تقتضيه نصف الساعة ، أو ساعتين  
كاملتين ليفك نفسه من أسارها . في تلك الحالة ؛ قد تكون الأزمة  
البحورية ، شيئاً مغايراً بالمرّة للمشكلة الأولية الخاصة بتسوية تطفل الزائر  
الليلي .

كل هذا يشير إلى أن بذور الأفكار التي يريد الكاتب أن يبحث  
عنها تستبطن عنصريين :

- ( أ ) معنى القلق ؛ الرغبة في التغيير .
  - ( ب ) الوعد بنضال ممتد من أجل التعديل .
- وسنزيد تفصيل هاتين النقطتين في الفصل التالي .



## الفصل الثاني

### تحديد الشكل

لماذا مسرحية ؟

الإعداد للكتابة المسرحية يشمل خطوتين : أولاً ، اختيار الموضوع الملائم ، وثانياً ، إيجاد الشكل الصحيح ليصب فيه ذلك الموضوع . والخطوة الثانية لها تماماً ما للخطوة الأولى من أهمية وتستحق أيضاً استحقاقها من التأمل ، ولكنها قلما تظفر به .

وينبغي على المؤلف حالما يبدأ مشروعه أن يسأل نفسه إن كان يظن أن المادة التي قد تخيرها للكتابة تستأهل حقيقة أن تصاغ مسرحية . فالشخصية القلقة الواقعة وسط المشكلة الحرجة قد يعبر عنها بالحوار ، وبالتمثيل الصامت ، ولكنها ليست بحاجة إلى ذلك . فغالباً ، يمكن تصوير شخصيته وأحداثها في رواية أو قصة قصيرة وبتأثير أبعد مدى منه في خطية مسرحية .

وإذن فالإجابة تدور حول ما يريد الكاتب نفسه صنعة بمادة موضوعه . فإذا أراد أن يعرض الشخصية التي تلتقطها لتصويره الرئيسي في سلسلة من الأحداث على مدى برهة من الزمن ، وإذا أراد أن يرسم

بطريقة متأنية قدرأ معبراً من أرضية الصورة ، من وصف لعائلة المرء ،  
ولنزله ، وجيرانه ، إلى الشخوص الملوثة العديدة الأخرى التى يرتبط  
بها ارتباطاً حراً ، والتى يلقاها فى مغامراته العديدة . وإذا أراد المؤلف  
أن ينظر دائماً فى عقل رجله ، ويفسر بحرية ذاك العقل كنفساتى  
وفيلسوف ، فلعله من الأحكم للمؤلف أن يصب مادته فى رواية . ومن  
ناحية أخرى إذا شعر أنه مسوق إلى أن يعالج موضوعه بطريقة سريعة  
قاطعة وأن يدع التحليل المستأنى والتفسير لكى ينمى العناصر الأكثر  
فاعلية فى قصته ، فى وحدة من الزمان والمكان ، فيستحسن أن يقصد  
استخدام إحدى الوسائل الأكثر ديناميكية . والآن على المؤلف أن  
يختار بين شكلى القصة القصيرة والمسرحية . وكلاهما يؤكد الإيجاز  
والإحكام ، وكلاهما يسخر الأزمة المسرحية والخاتمة المحددة ، ولكن  
لا يزال هنالك خلاف مميز بين الشكلين . ويستطيع الكاتب حين  
تواجهه مشكلة تلفظ هذا الشيء أو ذاك أن يسأل نفسه هذا السؤال :  
أى الأمرين يهيمه شخصياً أكثر : الوصف والتفسير ، أو الفعل .  
فإذا وجد نفسه أكثر استعداداً لرسم البيئات وإبراز الحوادث مباشرة .  
فى ألفاظه الخاصة ككاتب ، وإذا كان ميالاً من حين لآخر أن يفرز  
ملاحظاته الشخصية معبراً عنها بألفاظه الخاصة ، فليتخذ شكل القصة  
القصيرة . ولكن إذا كان المؤلف يؤثر أن يعجل بعبارات من حديث

غيره من الناس وحركاتهم ؛ وإذا شعر وهو يكتب كما لو أنه يمشي ، يجلس ، يقوم ، يحمل ويعمل الأشياء بيديه ، ويتكلم ؛ على وتيرة متصلة من الأخذ والعطاء . وأخيراً إذا كان راغباً في إخراج أياً ما يريد من الأفكار الفلسفية التي ينبغي تنميتها في مادته بطريقة غير مباشرة ، من خلال ألفاظ وسلوك شخصية — إذن فعليه أن يختار شكل المسرحية .

### أى نوع من المسرحية ؟

حينما يتخذ المؤلف قراره لصالح الحوار والممثل الصامت يكون قد وصل إلى منتصف الطريق في إجابة سؤاله . إذ ما يزال نوع المسرحية بحاجة إلى تحديد . فتحديد الطول ذو أهمية خاصة ، والمؤلف ينبغي أن يعرف منذ بداية تأليفه — في حسم — ما إذا كان بسبيل عمل قطعة خطية ذات فصل واحد ، أو كاملة الطول ، والفروق بينهما واضحة ، وهى تشمل ما هو أكثر من الامتداد الزمنى .

فتمط المسرحية ذات الفصل الواحد أن تكون بؤرتها حادثة مفردة ، والشخصيات المتضمنة قليلة فلو زادوا عن خمسة أو ستة يكون هذا غير مألوف وبنية الخططة تشمل قطعة صغيرة من العرض ، ونمواً سريعاً يفضى إلى أزمة مفردة جيدة السمة ، ثم خاتمة صافية المقطع . وخلال النصف ساعة أو الخمس والأربعين دقيقة التى تعطى عادة العرض .

الكامل للتمثيل يندر وجود فراغ لتغيير كثير من الشخصيات . ولذلك ظلتا نكيد الرئيسى منذ البداية إلى النهاية يميل إلى أن يكون على الموقف والعمل وكلاهما متجه وجهة الأزمة المحددة النقطة .

أما المسرحية كاملة الطول فنستخدم سلسلة من الحوادث التى لعلها تكون ، أو لا تكون ، مركزة فى صباح مفرد أو بعد الظهر أو المساء فإذا امتدت هذه الحوادث على مدة من الزمن ، فإنها مع ذلك تكون مرتبطة إلى حد أن الحادثة مع الأخرى تبني وحدة .

وعلى العكس من المسرحية ذات الفصل الواحد ، فإن القطعة كاملة الطول غالباً ودوماً ذات أزمات عديدة . ولكن واحدة من هذه الأزمات توضع قرب النهاية ، وتعتبر نقطة التحول الرئيسى للقصة ، وكل الأزمات الفرعية تتحرك فى خط يميل وجهة هذه البقعة المحورية الرئيسى . وإذا أن الوقت المخصص للمسرحية الحديثة كاملة الطول ( بما فى ذلك التوقفات ) هو من ساعتين إلى ساعتين ونصف ، فإنه يكون لديها المزيد من الفراغ لنمو السمات والشخصية التى تحاول للمسرحية دوماً تسخيرها . ولو أن المسرحية كاملة الطول تستخدم فى التمثيل ناساً أكثر مما تستخدمه ذات الفصل الواحد فإنها لا تزال مباينة جداً للرواية . والمسرحية الطويلة بما فى ذلك أكثرها تحرراً هى جهاز عضوى

محكم جداً يستمد قوة حركته من أقصى التوترات الناجمة عن أدنى عدد من العناصر .

وتصميم المسرحية كاملة الطول يبين تصميم القطعة ذات الفصل الواحد مباينة بعيدة . وما أشد فطنة الكاتب المبتدئ لو صب موضوعه في أقصر الأشكال كلما استطاع . إن مشكلات الكتابة المسرحية يرجح أن تزداد مع طول الخطية ، ليس حسابياً ولكن هندسياً . فالمسرحية ذات الثلاثة فصول ليست بالضبط أشق ثلاث مرات من ذات الفصل الواحد ، بل تسع مرات .

مثال :

ربما يعين الإيضاح على جلاء مشكلة الشكل ، وفي نفس الوقت يبين كيف أن الفكرة الجرثومية يمكن أن تنمى إلى خطة عمل للمسرحية . ولنقل أن فكرة البداية شخصية ، وربما الطبيب الحلى . كل واحد يعرف دكتور سميث ، وبعد فربما لم يفكر أحد قبل في كتابة قصة عنه . ربما ملاحظة ، من أو عن الطبيب عرضية ، أو منظره في الطريق وهو يسوق سيارته الشيفروليه القديمة في السادسة صباحاً ؛ ربما كل ذلك يجعل المرء يعتبره . وكلما ازداد تأمل المرء للدكتور سميث ، كلما ازداد ظنه بأنه مليء بمادة غنية للكتابة عنه . وتبدأ مئات الأفاصيل عنه تحضر

الذهن : الثأر اللطيف الذى يتخذه إزاء الشخص الذى استدعاه فى منتصف الليل للعناية بـكلبه ، الطريقة الماكرة التى ساوم بها من أجل سيارته القديمة ، ماذا قال خلال تودده للأرملة الخجول ... كيف أن سكيراً معيناً كان الدكتور يعالجه فى جرأة ، قلب عليه الموائد واضطره لشرب دوائه هو ... ماذا قال لامرأة عجوز ثمارة محتفنة الزور ... أو كيف أنه ذات مرة وقف فى ساحة القضاء حينما ظن أن قضية قد لفتت وكسب البراءة للسجين .

إذا عرف امرؤ مثل هذه الشخصية ؛ فإنه يستطيع ييسر أن يكتب رواية عنه إذا أراد أن يمثله كله . ولكن المؤلف قد يختار أن يمثل جانباً واحداً منه فحسب . وفى تلك الحالة يصب المؤلف مادته فى شكل قصة قصيرة أو مسرحية .

والآن فإنه سينظر إلى مادته نظراً أكثر قرباً ويقرر أى وسيلة تخدم أفضل . ربما المسرحى يرغب فى أن يعالج بمخاطبة المشكلة النفسية فى حياة الطبيب . أو ربما يريد أن يصور شعور الطبيب بالوحدة المطلقة ليلة وفاة ابنه ، أو يصور خوفه من الكريستاس . فإذا كانت الصراعات التى يريد المؤلف أن يكتب عنها باطنية أساساً ، فمن الأفضل له أن يستخدم وسيلة القصة القصيرة .

ومن ناحية أخرى إذا رأى المؤلف أن قصته رئيسياً عباراتها

الفعل ، الطيب ماش ، ومتكلم ومشير . . . يعمل الأشياء للبيئة وللناس الآخرين ، ومن أجلهم ؛ فمن المحتمل أن المؤلف سيتلقت الشكل المسرحي . ولنقل القصة أن تكون في تصميمها النهائي متركزة حول تتابع قصير للحوادث يتجه إلى أزمة رئيسية واحدة . — ربما في فترة غرام الطيب — وفق ما يقرر المؤلف أن يستخدمه من مسرحية كاملة الطول . أو ربما اهتمامه الآن يمكن أن ينحصر في حادثة استطرادية مفردة ؛ مثل تلك المتضمنة عربية . وسيتخير المؤلف ما هو أقصر للرواية ذات الفصل الواحد . وعلى أى حال ، فسواء كان غرض الكاتب المسرحي هزلاً أو جدلاً ، وسواء قرر أن يعالج المادة التي يمكن أن تمثل في نصف ساعة أو في ساعتين ، سواء هذا أو ذاك ، فإن ما سياً أخذه لتمازته الأدبية هو جزء صغير . فحسب من قصة الطيب . إن المسرحيات الجيدة ليست أبداً ترجمات كاملة ؛ إنها مختارات فقط . وكاتب المسرحية غير المقرب من الذي قد يختلط عليه الأمر فيما ينبغي له أن يختار ، ينصح بأن ينظر إلى الحياة الكاملة لموضوعه كما لو كانت قد نثرت في خيط رفيع على مائدة طويلة ؛ سيجد أن بعضاً منها أكثر إمتاعاً سواء لليلة أو ليوم ؛ أو لثلاثين دقيقة ، وأن الشخصية التي يتفحصها قد مرت بالتجربة الشعورية حتى بلغت ذروتها ويكون هذا عادة عند نقطة تواجه فيها الشخصية بخطر جسيم ولعله بالطبع أن يكون من تكبير خيال المؤلف قدر ما يشاء على حياته ، على وقاره ، على معنى شرفه ؛ ومن ثم يدرك

أن تمت أزمة تبهّد وجوده ككائن حي . وهنا سيأخذ الكاتب للمسرحى شريحة رقيقة من مادة القصة . وبعامه فإنه بعد إذ يختبر هذا القطع بعناية، سيرى أنه ما يزال لديه الكثير جداً من المادة لفرضه الحالى فيقطعها بدورها لشرائح أرق ، حتى يبقى لديه أزمة واحدة واضحة التقطع ، ذات نمو سريع يفضى إليها ، وأن لديه أيضاً حلاً أكثر قصرًا يقبها .

### المادة في الشكل

بينما مشروع المسرحية — على مدى طولها — يتطلب الكثير الذى يعمل بكمية المادة المختارة للمسرحية ، فإن ما لديها قليل مما يتصل عمله بالنوع . والمشكلة الرئيسية — كما أبرزت في الفصل السابق — هي للمسرحيات من كل حجم ومن كل تصميم : الكاتب ينبغي أن يكون قادرًا على أن يرى في شخصيته الرئيسية فردًا قلقًا ( خلال فترة القصة المقترحة ) غير راض بحالته الحاضرة وراغب في تغييرها ؛ وينبغي للكاتب أن يرى في الموقف الذى ترى هذه الشخصية نفسها فيه ، يرى وعدًا بمقاومة للتعديل .



## الفصل الثالث

### الشخصية والحكمة

#### الشخصيات التي تصنع قصصاً

الشخصية الإنسانية هي أعظم المصادر لمادة المسرحية . ولكن ليست كل شخصية ملائمة للمعالجة المسرحية . والنوع الذي يلائم المسرحية أكثر، هو — كما قد أشير سلفاً — النوع القلق ، النوع غير الراضى بأحواله الحاضرة ، وعلى استعداد أن يفاضل من أجل التغيير . فتى يريد فتاة ، امرأة تنوق إلى الحرية ، رجل يبحث ليحافظ على يئته أو شرفه . العامل العظيم للوجه في كل المسرحيات المؤثرة هو الرغبة البشرية ، الرغبة لإدراك شيء ، أو التسلط على شيء ، من أجل حماية أو إمداد امرئ ما أو زميل ، أو ليمرّن امرؤ حواسه تمريفاً أكثر إمتاعاً . وغالباً فإن هدف الرغبة هو تركيب من هذا ، ولكن في كل حالة ؛ الشخصية « الريدة » هي التي تمحرك المسرحية .

والرغبة التي هي بمثابة المركز من المسرحية ، يمكن أن تكون جادة رزينة ، من مثل بحث رجل عن الله ؛ أو يمكن أن تكون

غاية في التفاهة، مثل رغبة رجل في أن يكسب الرهان من صديق ،  
أو أن يبرز على رقائه في مباراة « نكت » .

إن معالجة الكاتب المسرحي للرغبة ، هو ما يجعلها ذات مغزى .  
حتى أبسط الرغبات ، وأشدّها عرضية — إذا ما أعطاها الكاتب  
المسرحي تأكيداً ورتب وزادها ما يكفي من الطبيعة الإنسانية  
العامّة — يمكن جعلها تبدو لوقتها هامة جداً ، ومن ثم ذات إمتاع  
رفيع .

والقصة المسرحية مرتبطة — طبعاً — بأن تتعقدن شخصيات  
مميّنة تخضع لكموازل سلبية من أجل الشخصيات الأكثر  
إيجابية ؛ ولتكن لا واحدة من تلكم التقطيع أن تتخذ أدوار  
الشخصيات الفائقة ؛ لأن الشخصيات الفائقة ينبغي أن تتكوّن  
ديناميكية . والنوع الوحيد من الشخصية الإنسانية عديم القيمة كنمط  
إنساني في المسرحية ، هو النوع الهادئ ، ذلك الذي يقتصر إلى كل  
البراهن للجهادة ؛ لأنه الآن من تمام الرخا بمظه ، أو هو بحاجة  
نفسه لحظه ، ويرعى هذا الاستسلام بحيث لا يميل لإجهاد نفسه ، وكل  
ما يتوقع المرء من مثل هذا الشخص هو أن يتبدل حول نفسه . كون  
أن يفعل شيئاً جاداً ؛ لأنه جامد فهو لا يعد بأي تغيير لتلك الحالة  
وغير يمكن أن يكون مسرحياً .

ويتضح الفرق بين نوع الشخصية التي تصنع قصة وتلك التي لا تصنع من القطعتين التاليتين : أورلاندو عامل إيطالي في مصنع . وحركته دوماً متسمة بالخفّة ، فهو ذو خطوة سريعة ورشاقة في الإشارة جعلت أمه تلقبه بالجيو كندا . وهو في الخفّة عقلياً مثله في الخفّة جسمانياً ... ولو أنه استطاع أن ينفق وقته في تمرين عقله المستفهم لذات التمرين لاستطاع أن يصبح فناناً لامعاً ، كما هو الحال في تفسيراته التي تلمس بدقة ملحوظة المحور من مادة أى موضوع يناقش ؛ ولو أن الطريقة الفكاهية التي يصنع التفسيرات بها تنمط على صلاحيتها . كان يزعم أنه كاثوليكي ، ولكن لو أن له عقيدة أساسية لكانت هي عقيدة الضحك . وهو ينازل ما يخالفه العمل في نفسه وفي نفوس الآخرين من تأثير قاتل بالومضات الدائبة من الفكاهة الرقيقة ومن ثم فالناس تحبه أكثر مما تضحك عليه ، وتضحك عليه أكثر مما تستمع إليه ) .

أورلاندو شخصية ملونة ، شخصية مستحسن جداً استخدامها في مسرحية . إنه يمكن أن يكون نمطاً مساعداً رائعاً يمنح الشخصية الرئيسية تأثيراً ، أو يخدم كمُحبط لها : ولكنه هو نفسه لا يمكن أن يكون شخصية رئيسية ، إنه يعطى المسرحية ولكنه لن يصنعها أبداً . والسبب في أن أورلاندو لا يستطيع أن يصنع المسرحية أنه جوهرياً منسالم . إنه مريح ، لا يريد شيئاً ما .. قارنه بالشخصية التالية :

(مسز « بتي بون » تتحرك بلاضوضاء خلال مخزن زوجها للأدوية واضمة زجاجات الدواء، ودهانات الوجه والشعر، وأدوات الزينة . كل مرتب في موضعه جيداً ، وهي تقرب في هدوء العملاء المديدين الذين يروحون ويحيثون . إنها امرأة لطيفة ، خجول بطبيعتها ، ضئيلة ، دوماً في رداء رمادى نحيف ، ليس فيها أى لمسة من اون ، اللهم إلا في موضعين حراوين وضئيين على خديها . وكان من ينظر إلى ذين الموضعين غالباً ما يخمن هل هي تتصنع هذا الاحمرار لأنها حقيقة تحبه ، أو لأنها قد قرأت في موضع ما أن المرأة العاملة ينبغي أن تجعل من نفسها جذابة . وهي تحاول بوسائل أكثر عنفاً أن تعوض بلادتها الطبيعية .

زوج مسز بتي بون رجل جسيم جداً وكسول جداً . ومنذ طويل وقت مضى أدرك هو أن لزوجته من الصفات ما يجعلها أقدر منه على إدارة المخزن ، ومن ثم فهو الآن يقضى به القليل من الوقت ، اللهم إلا في أواخر ما بعد الظهر والأمسيات حيث يجب أن يجيئه للتنكيت مع فتية وفتيات السكوية المجاورة . وأحياناً كثيرة ما يجلس يثرثر في دكان الحلاق أو يذهب بصطاد السمك . ولم يسمع أحد أبداً أن مسز بتي بون تشكو .

ومن شهر مضى جاءت ابنة أخت مسز بتي بون لتعيش معها .

هى فى السابعة عشرة ، سليطة ، وجميلة جداً ، وفيما بعد ظهر هذا اليوم بمخزن الأدوية قالت — وهى تضحك — إنها بحاجة إلى زوج جديد من الأحذية . أخذ مسز پتى بون الذى كان بالخزن وقتئذ ورقة فئة عشرة دولارات من صندوق النقود وطلب إليها أن تشتري الحذاء . بعدئذ بساعة ، دهش رجل كان ماراً فى المخزن لم رأى مسز پتى بون واقفة فى جانب خاف عداد النقود وهى تبكى ) .

على الأقل — ظاهرياً — فإن شخصية مسز پتى بون أقل تلويهاً من أورلاندو . ثم إن پتى بون ذات جوهر مسرحى هام ينقص أورلاندو ، إنه الألم . وإذ أن الكائن الإنسانى الذى يقاسى الألم يحاول عادة أن يعمل شيئاً فيما يقاسى ؛ فإن مسز پتى بون ذات فعالية كامنة ، وذلك يحمل منها مادة قصة جيدة . وبينما أورلاندو سيزين المسرحية أو يساعد على تنميتها ، فإن مسز پتى بون ستخلق المسرحية .

ولنزعم أن الرجل الذى قدم على صياح مسز پتى بون هو المؤلف . فقد عرفها ، ربما لبعض الوقت ، وهو لم يرها قبل أبدأ . يقلت منها زمام عواطفها . لماذا ضمقت بعد ظهر هذا اليوم ؟ سيبدأ يخمن : هل كانت مسز پتى متعبة ؟ أو بالأحرى هناك بعض المضايقات التافهة التى لم تكن لتحركها يوماً قد قلبت حالها اليوم ؟ أو هل

من المحتمل أنه تحت مظهرها الرمادى الخارجى هذا كان يمكن دوماً  
 جوع خفى ؟ سيظهر المؤلف فيما يعرفه عن ماضيها . شبيبته التى قضتها  
 تمسّد الجوع حوالى البلدة مع والدها المبشر ؛ عراكتها مع شقيقته أم  
 البنت الزائرة ؛ زواجها التهور بمسرتى بون . لعله ليس هناك  
 الكثير الذى يمكن أن يرتبط مباشرة وحالياً بالسيدة خازنة الأدوية  
 وبسلوكها بعد ظهر هذا اليوم ؛ ولكنه من المرجح أن سيكون هناك  
 ما يكفى لتبدأ أفكار المؤلف فى العمل . ومالا تستطيع الحقائق الفعلية  
 أن تمدّه به ، يمدّه به خياله هو . فإذا ما تأمل فى مسرتى بون تأملاً  
 طويلاً كافياً ؛ يستطيع أن يخلق فى ذهنه صورة امرأة خائبة المسعى  
 ذات رغبة قوية — رغبة الهرب من الروتين الممل فى مخزن أدويتها ،  
 أو أن تحرر نفسها من قيد زوجها الجمجاع ، أو تسترجع حياة الشباب  
 أو تصرع شبعاً خفياً ، أو تسكسب ثانية حبياً مفقوداً .

شخصية واحدة ، واقتراح رغبة تمّد نقطة البدء للعديد القصص  
 المسرحية المختلفة . يستطيع المؤلف أن يستغل حادثة العشرة دولارات  
 وحذاء ابنة الأخت ليعمل بالأحرى مسرحية تقليدية عن الفيرة .  
 وقد يتجاهل تلك الحادثة ويتلقت أخرى يجعلها محور مسرحية عن  
 سوء التفاهم الزيجى .

ولعل المؤلف أن يكون فى تلك الأمسية فى حالة يحس منها .

بالحاجة إلى كتابة ميلودراما ؛ وفي أيما حالة فإنه سيفترق عن الحقيقة  
ويتكرر سلسلات جديدة من الحوادث تصل إلى ذروة في القتل ناجمة  
عن السكياويات السوداء في غرفة تركيب الأدوية .

إن كثيراً من المسرحيات تنشأ عن شخصية ، ورغبة شخص  
فرد . والأكثر ينمو من اتحاد عوامل مستقاة من حيوات عديد من  
الشخصيات . يمكن أن يحمى اللون من واحد ، والرغبة من آخر ،  
والحادثة المثيرة من حياة ثالث . ومعقول أن الكاتب المسرحي إذ  
يعرف الشخصيتين الموصوفتين قبل ، وأيضاً شخصية الدكتور في  
فقرة الفصل السابق ، يمكنه أن يضع هذا السؤال لنفسه :

فلنفرض أورلاندو ، مثل مسز بتي بون ، قد سثم كلية أخايد  
حياته الجامدة ، وأراد الحرب ، وكانت لديه الفرصة على الأقل ليكسب  
قليلاً من الحرية الوقتية ببيع عربته واستخدام ثمنها في رحلته . ومهما  
يمكن من شيء ، فلنفرض أن العربى هى الوسيلة الوحيدة التى يمكن  
لزوجته المنكدة طويلة الألم أن تطلق بها من سجنها في حجرة مرضها .  
أى نوع من القصة أستطيع صنعه من ذلك ؟

وقبل أن ينهى المسرحى حبكة مسرحيته يمكنه أن يغير الشخصية  
الرئيسية من عامل مصنع إلى كاتب أرشيف ، إلى فلاح ، إلى بائع

وشار للسندات ، أو إلى الشريك الأكبر في شركة إعلانات، ويمرّك تركيبة مسرحيته من البلدة الصغيرة إلى المدينة الكبيرة ثم إلى قرية على شاطئ البحر . قد يكون في القصة النهائية ، وفي الشخصية الرئيسية القليل الذي بذكرنا تذكرًا شاحبًا بالأفكار الجراثومية التي نشأ عنها . هذا لا يهم على الإطلاق ؛ فقد أدت بذور الأفكار أغراضها ونسبت الآن . لقد امتصّت في هذا الببت الجديد اللطيف الذي نما عنها .

وفي الكتابة المسرحية الناجحة ، ينبغي دوماً أن تقترن المعرفة بالخيال . ينبغي ثمت أن يكون كلا الأبوبين ، وإلا فلن يكون هناك نتاج جدير باسم « المسرح » .

### مناجم لأفكار الحبكة

القول بأن المسرحى سيعبد معظم مادة مسرحيته في النماذج الحية من معارفه ، لا يعنى أنه ينبغي أن يحبس نفسه عن اقتناص جراثومة أفكار إضافية من أى مكان آخر يستطيع الحصول عليها فيه . إن أفكار الحبكة بمخاصة نستحق البحث عنها .

وأفضل المناجم لأفكار الحبكة خارج الحياة اليومية يمكن في ذلك الجسم الوسيط لمادة القصة المألوفة لنا جميعاً : الرويات ، والحكايات ،



والإحصائيات ، وتنف من التاريخ بما قد سمعناه فيما لا يحصى من  
المرات منذ الطفولة :

( ١ ) ومن أغنى المعادن : قصص العفاريت للأطفال : سندريلا ،  
جاك قاتل المارد ، الجبال النائم ، ذو اللحية الزرقاء وزوجاته ، الجبال  
والوحش ، البطلة القبيحة ، الفتاة الأوزة .

مثل هذه القصص تتضمن مواضع نار مؤكدة ؛ اختبرت وغرقلت  
خلال عصور من تكرار القصص . وللبالغين فأسر حيات المكتوبة :  
مغامرات سندريلا ، وجاك قاتل المارد متفحمة غالباً ومُغشاة بنفط  
كثيف من المغالطات : وهى أحياناً تماذج سندريلا وجاك برفق ،  
وأحياناً بنف . وهى مرة تُصوّر أحلامهم ، ومقاومتهم ، ومنجزاتهم  
تصويراً جاداً ، وأخرى تصويراً ساخراً . ولكن فى كل حالة الحكمة  
الأساسية لقصة العفاريت القديمة موجودة ثمت .

( ب ) منجم ذهب آخر ، أغنى حتى من حكايات الأطفال ؛ وهو  
القصص المألوفة من الإنجيل :

آدم وحواء والحية ، سالوى ، هيرودس ( ملك اليهودية عند  
ميلاد المسيح ) ، قابيل وهاييل ، يوسف وإخوته ، يوسف وزوجته  
بوتيفار ، داوود وجوليات ، داوود وزوجة اوريا ، شمشون ودليلة ،

العهد القديم وناعوى . . . وغيرها . ويرتبط بهذه المجموعة من المواد الأساسية للقصة أمثال يسوع ؛ كالابن الضال ، والمذاري المشر ، والسمرائى الطيب . كل هذه القصص — بلا جدال — إنسانية ، والواقف للصورة فيها قد استخدمت منذ دونت لأول مرة في ثياب مختلفات ؛ من حين لآخر .

إن العلاقات المسرحية التي تمثلها قصص العفاريت للأطفال وقصص الإنجيل ، علاقات أرضية ، وبسيطة ، ومباشرة ؛ فإذا أراد الكاتب المسرحى أن يحرك حبيكة لتعمل أفكاراً في ميدان تكتفه سيكولوجية أكثر ؛ سيكولوجية من الصنف الذى يمسك المجاهدة التي يصل بها الراشد إلى التكييف مع قوى العقيدة أو المجتمع يستطيع أن يجد قدراً من النماذج الرئيسية في الخرافات والأساطير لمختلف البلدان .

الأساطير اليونانية بخاصة مليئة بالمقد ، والانفعالات الثنائية والثلاثية العنيفة المتناقضة التركيب والمعب عنها في كل لون من أنماط السلوك . إن المآزق الخطيرة لأجاممنون ، كليتمنسترا ، وكاساندر ، وفي جاسون ميدبا ، وكروسا ، وفي ألكترا ، وأوريسس والخوريات ، وفي ثيسوس ، فيدرا ، وهيبوليتوس ، وفي أوديب وچوكاستا ، وفي أنتيجون وكريون ، وفي أورورا وتيثونس ، وفي ديدو وإينياس . وفي بيجامليون وتمثاله — إن تلك وغيرها في القصص الكلاسيكية

القديمة تمدنا بمادة سيناريو للكفابة مدى الحياة .

وأحد الأسباب الرئيسية التي من أجلها كانت حكايات الففاريات ، وقصص الإنجيل ، والأساطير الكلاسيكية قيصة إلى حد كبير لدى صانع المسرحية اليوم — أنها ظلت طويلا جزءاً من تفكيرنا الشعبي : وحتى الذين لم يقرأوا أبداً أى كتاب من الكتب التي سُجلت فيها هذه القصص يعرفون شخصياتها ومغامراتهم : إنها جزء من حيواتنا . ولما كان كل مشاهد من جمهور المسرح — يستوى في ذلك من يعرف القصة أو لا يعرفها — قد تأثر بالقصص القديمة ، وتذكيره الحاضر ناتج على الأقل إلى حد ما من تأثره بالأصول — فإنه يكون أكثر تدقيقاً فيما يتصل بالطريقة التي عملت بها المقتبسات . فإذا كان شبشب سندريلا غير موجود في الخاتمة ، أو إذا كان عفريت جاك غير كبير بما فيه الكفاية ليؤدي دور المتحدى الحقيقي لفطنة الزميل الصغير ، فعلى الكاتب المسرحي أن يستعمل لإبداء السبب حقيقة !

### خيال الكاتب المسرحي

ومهما تكن كل تلك المواد القصصية ثمينة ؛ فإنها لا تملك في ذاتها السحر النهائي . إنها لن تسكتب خطية المسرحي التي ينبغى له أن يمارسها بنفسه . وكل ما يأمل أن يحده في الأسطورة التقليدية هو

بعض المواقف الإنسانية الصحيحة التي رؤى مع الزمن أنها مؤثرة  
 مسرحياً ؛ . هذا قدر . ولكن إطار العمل الخالص الذي يستعيره  
 الكاتب المسرحي من الماضي يستطيع أن يخدم طبعاً على أحسن الوجوه  
 ما يخدمه خلقه الذاتي بدياً . فمن ملاحظته التي يدميها الخيال ، ينبغي  
 أن يصنع في كل حالة شكلاً جديداً قد يتصل بحك قاتل المارد ؛ بالإبن  
 الضال أو ميديا — إلا أنه أيضاً إنسان له حياة فردية خاصة به . إن  
 الجوع ، والمقاومة ، والجهاد ، والنتيجة في مثل قصص الشخصية هذه  
 ينبغي أن تكيف تكييفاً جديداً لتلائم وأفكار وسلوك اليوم . .

# تشكيل المسرحية



## الفصل الرابع

### الخطوة الأولى في الكتابة

#### ألم الكتابة لا مهرب منه

منذ سنوات قليلة أرسل استفتاء إلى عشرات من رواد المؤلفين في هذه البلدة تتضمن سؤالاً هو : « هل تحب حقيقة أن تكتب ؟ » وكانت الإجابة الشاملة تقريباً بالنفى . ووافق كل الذين سئلوا على أنهم يجدون راحة قوية في قدرتهم على نظم الألفاظ ، وفي حصولهم على نتائج عملهم الأدبي ، ولكنهم يضيفون — بلا استثناء — أن الكتابة الفعلية في حد ذاتها تسبب لهم فعلاً ألماً لا يوصف .

وكثير من المؤلفين الشبان إذ يواجهون الألم الذي يرافق جهودهم المبكرة ليلبثوا أفسكارهم ويدونوها في إتقان على الورق ، قد خمدوا ما إذا كانوا — لا قياسياً — أغبياء أم لا ؟ وإلنه لحق — بالطبع — أن كثيرين من هؤلاء الذين يطمحون للنشاط الأدبي غير ملائمين لمتابعة مثل هذا المجرى ، ولكن حقيقة العمل المجردة تثبت في القليل جداً — بطريقة أو بأخرى — قدرة المرء القصوى على الكتابة . ومن بين أعظم الناجحين من روائي العالم وكُتّاب القصة القصيرة

والمسرحيين - من يعرقون عرقاً شديداً الفزارة حين عملهم ، والجوائز على الصنعة النفيسة عظيمة ، ولكن الثمن الذى ينبغى دفعه لمطلب قيم هو غالباً جسيم .

والملاحظات التى نهدىها هنا ليست لتثبيط همه كاتب المسرحية الجديد ، ولكن ببساطة لتحميمه ، فإذا كان يرغب فعلاً فى خلق مسرحية ينبغى أن يتهمياً ليشمر عن ساعده ويعمل العمل الشاق نفسه الذى يعملها المحنكون ؛ فليست هناك « تخريمة » لعمل المسرحية استطاع أحد بعد أن يكتشفها . الكتابة للمسرح تتطلب بعض المواهب القطرية ولكن بالأكثر ، تتطلب بنية قوية وأصابع لا تكمل على قلم يتحرك .

والرجل الفطن يلحظ أن الطريقة الوحيدة للكتابة هى ألا يبارح كرسيه . ولقد يمكن له أن يضيف « وأن يشرع فى أن يعمل اليوم ما قد يُغوى بتأجيله للغدا » وكلما أسرع المرء بالقطس الابتدائى ، كلما سهل عليه بقية العمل .

كل كاتب مسرحية له طريقته الخاصة فى الكتابة ، وقد تكون طريقة امرئ ما مفيدة أو غير مفيدة لامرئ آخر . إن التأليف الأدبى مثل التصوير وكتابة الموسيقى يعتمد على التمرين الفردى القاسى للفنان ومهما يكن فإن هناك خبرات عامة قد تأكد حقاً شمول



فائدتها . وفي الصفحات التالية تخطيط عام للعمل مؤسس على هذه  
التجربات - قد يعين المسرحي الجديد الذي لم ينم بعد نمواً كاملاً  
تسكينه الخاص في الكتابة .

### عملية الكتابة

يقول معظم الكتاب المحكيين إن الحصول على مسرحية على  
الورق أمر شبيه جداً بصيد السمك ؛ فأولاً يلقي المسرحي خارج ذهنه  
سلكاً به طعمه وينتظر القارض . وهذه هي الفترة التي يبحث فيها  
المسرحي عن فكرته الأولى . وعندما يحس كاتب الرواية خبطة  
على سلكه الذهني يتحرك بمثابة وثبات ليحاذي سمكه إليه .  
وكرياضي عاقل فإنه لا يحاول أن يلف سمكه كلها مرة واحدة ،  
ولكنه يعطيها قدراً من اللعب ، فيتبادل جذب السلك وإرخاءه .  
وفي كل مرة يشد يجذب السمكة أقرب فأقرب حتى يرسبها برأ في  
النهاية . وترجمة هذا إلى ممارسة كتابية يعني أن تأليف المسرحية يمر  
عموماً في خطوات أربع :

أولاً ، للكاتب المسرحي خبطته . . . يحصل على فكرة  
المسرحية ، فيجملها في خياله ، وغالباً ما يشغبط على قطع إضافية من  
الورق ليعين أفكاره على التدفق . فإذا ما أنفق ساعة أو ساعتين  
في هذا فليعط الفكرة راحة تاركاً لها لتفرخ مدة ، بضعة أيام أو

بضعة أسابيع أو ما يزيد . وخلال هذه الفترة لا يقوم بأى كتابة عن الموضوع ، ولكن يمكنه القيام ببعض القراءات فى الكتب والمصادر الأخرى التى لديها ما تقدمه المادة التى ينتوى أن يعالجها . سيلتفت الكاتب المسرحى إلى هذا عندما يكون هنالك بحث ينبغى عمله فيما يتصل بمادة التراجم أو باللون البيئى ، أما إذا لم يكن هنالك شىء من هذا النوع يمكن للكاتب المسرحى أن يتابعه فليعود إلى تحويل ذهنه إلى مشروع كتابى مغاير تماماً ، أو يشغل بعمل رتيب فى مزرعته ، أو بغرض من الأغراض فى المدينة .

وفى نهاية فترة التفرغ الأولى ، يجلس الكاتب المسرحى إلى فكرته ويعمل منها مسودة سيناريو ، فيجد عادة أن الفكرة — كما هو الحال فى نمو الخلايا — تقسم وتضاعفت للدرجة عظيمة خلال ما مضى من وقت . ويمكن أن يكون ما يرسمه لدى هذه المرحلة حقاً تخطيطاً متقناً للمسرحية المقترحة ، أو لعلها أن تكون لحسب قطعة من صفحاتين عن شعور المؤلف نحو الشخصيات فيها ، وعلاقات بعضهم ببعض . وفى النهاية يكتب الكاتب المسرحى شيئاً ما ، شيئاً ما يفظى بضع صفحات من أوراق مشخبطة . وإذا فعل الكاتب المسرحى هذا يدع ملاحظاته جانباً ويتركها لتفرخ مرة أخرى .

فإذا ما أصاب المؤلف ضيق من اسكتشه التمهيدى — وهذا

محتمل جداً — فيمكنه أن يستسلم للاحساس بأن فترة التفرغ الثانية في حاجة إلى فترة ممتدة . وإذا كان عاقلاً فإنه يحدد وقتاً معيناً لتلك الفترة ويحترم هذا التحديد ، وإلا فإنه لن يكتب المسرحية على الإطلاق . وفي اليوم الذي رتبته للمسرحى لنفسه ، يلغى كل المشاغل الأخرى ويجلس بثبات إلى مكتبه . يمسك بقلم في يده ، وبأخذ نفساً عميقاً ، ويفوص توأً في مهمة كتابة التسيودة الأولى لمسرحيته . وعادة فإنه لا يتوقف كثيراً للرجعة في هذه المرحلة من التأليف ، ولكنه يدفع في جراءة إلى أمام ، مهما بدت له القطعة بأكلها الآن فجة حتى يصل إلى نهاية متوترة . وفي خلال هذه المرحلة الثالثة كلها ، فإن معظم عمل الكاتب المسرحى يصدر عن بواعثه الخاصة ؛ فهو لا يحاول أن يفكر في قواعد الكتابة المسرحية ، ويتجنب أى كتاب هادٍ للفن المسرحى تجذبه السم .

وحينما ينتهى من هذه التسيودة الأولى ، ويمطيها فرصة قليلة لتبرد ، يقرأها ثانية . إن مظهرها من المحتمل أن يصيبه بأسود الهموم ، ولكنه إذا كان كاتباً محسناً سيعرف كيف ينبغي ألا ينزعج بتلك الانطباعة الأولى ، إذ يدرك أنه من الطبيعى أن يبدو من جانبه قدر معين من النفور . وهو يدرك أيضاً أن المسرحية قد بدأت تأخذ بالفعل شكلاً ، ولذلك فليس هناك من كبير سيبب للانزعاج .

ولعل المسرحى حينما يمدّق في الخطّية الأولى التي لم يحدد شكلها شيئاً ما ؛ يقرر أن الفكرة كلها بحاجة إلى أن تفرخ أكثر قليلاً ، ومن ناحية أخرى يمكن يشعر أنه هنا مادة أساسية كافية للاستمرار في العمل تواء ، وفي أيما حالة ، فسيبدأ الخطوة الطويلة الرابعة في عملية الكتابة . وتلك هي إعادة الكتابة .

وإنه لقول حق تماماً في بيئة المسرح أن « المسرحية ليست المكتوبة ، ولكن المعاد كتابتها » ، إن الإعادة هي ذلك الجزء من العمل المسرحى الذى يختبر المعدن الحقيقى للمسرحى الطموح . ينبغي أن يكون مستعداً لإعادة الكتابة ، ليس مرة واحدة ، ولكن مرات عديدة - فست مرات أو سبع ليست أبداً أمراً غير مألوف .

لقد يزعج بعض المؤلفين الشبان من كمية الورق الجيد الذى عليهم أن يلقوا به إلى سلال مهملاتهم ، ولكن مثل هذا الاستعداد للعمل الشاق ينبغي أن يرتضى . ووفقاً لقوانين البقاء العقلية ، تماماً مثل القوانين البيولوجية ، فالبقاء للأصلح ، ونجاح الصالح فحسب بشن هائل دون غير الصالح .

وخلال الخطوة الرابعة ، وهى المراجعة ، يمكن يجد الكاتب المسرحى - تحت الثمرين - فى الكتاب المرشد عوناً له حقيقة . وإذا استطاع أن يقرأ قليلاً فى فترة مواصلته للكتابة ، فسيكون

هذا عوناً له ؛ إذ تفهيد قراءته إلى مدى يوضح تفكيره الخالص ،  
ويطابق الاختبارات العامة . وأياً جزء من الكتاب يجد الكاتب  
المسرّح نفسه غير متفق عليه ، أو أياً حالة جديدة عليه الآن أو  
غريبة عن طريقة تفكيره مما يتطلب عملية تذكر متمعن لها لاستبقائها ،  
أياً حالة من هذه ، من الأفضل له أن يعدوها .

وفي وقت ما - - بعد - - قد يرغب في العودة إلى ذلك كله يسبق  
عليه تفكيراً جديداً ، ولكن ليس الآن . وأى كتيب في أى نوع  
من التمرين المبدع ، ثمين للفنان ، وبالأخص في قدرته على الإيجاء .

### تأسيس العادات الجيدة في الكتابة

من أعظم الأمور أهمية للكاتب الشاب هو تأسيس العادات  
الجيدة في الكتابة . ينبغي أن ينتهج وضع شيء على الورق ، ليس  
بالضرورة في نفس الموضوع ، ولكن في بعض الموضوعات  
الأخرى . وينبغي له أن يعمل هذا في ساعة معينة إن أمكن . فإذا كان  
الكاتب أو الكاتبة زجل أعمال أو ذا حرفة أو ربة بيت أو مدرساً ،  
أو طالباً في جامعة - - ممن يكتب على الماشي ؛ لعلهم جميعاً  
ألا يكونوا قادرين على عمل الكثير مرة واحدة . ومع ذلك فإنه  
ينبغي عمل شيء ما . إن ساعة واحدة تخصص للكتابة كل يوم  
أفضل بكثير من عشرين ساعة مجتمعة في نهاية الشهر .

وينبغي ألا يكون هناك استثناءات في هذا الأمر ، فالكتاب سواء جدد أو محسكون — لديهم ميل ضارٌ إلى التسويف . والطريقة الوحيدة لمقاومة هذا التسويف أن يلزموا أنفسهم تدريباً صارماً ، وفي أيام الانشغال الاستثنائية حينما لا يكون الإنسان مطيقاً قضاء ساعة كاملة في مكتبه ، ينبغي عليه أن يصمم على الجلوس ثمت مدة خمسين دقيقة على الأقل .

ربما نتائج تلك الفترة القصيرة من الشخبطة قد لا تكون أدباً ، ولكن على الأقل يكون المرء قد احتفظ بالبخار متصاعداً ، وبآلة شفالة . ثم حينما يبلغ المرء نهاية الأسبوع ويستطيع أن يخصص ساعات عديدة متتالية للكتابة ، عليه بعدئذ أن يلقي بقليل من الفحم تحت الغلاية ، ويفتح الصمام ، ويدع الأشياء تدور . وإذا كان ينبغي على الكاتب في وقت ما أن يضع جذوة نار جديدة تحت غلاية باردة ، كالجر ، ويكشط الصدا المتجمع على الآلة ، فمن المرجح أنه بهذا يبدد نهاية الأسبوع الثمين كله دون إنتاج شيء ما .

إن الدقائق القليلة الخمس الأولى من فترة الكتابة اليومية تسبب معظم الألم في حياة الإنسان كمؤلف . في ذلكم الوقت تكون أفكار المرء الخلاقة قد استقرت في إغفاءة كسل نتيجة لساعات لا نشاط فيها ، وتصبح بحاجة إلى تحريكها مرة أخرى للحياة . ثم إنه

عادة ما يمتلك المرء إغراء قوى بأن يجلس صامتاً تماماً ، محدقاً في بأس إلى الورقة النظيفة البيضاء الخالوية أمامه ، ولاعتفاً نفسه إذ فكر يوماً في أن يكون مؤلفاً . ولكن علمتنا التجربة أن أفضل طريقة ليكون المرء في حالة الكتابة هي ببساطة أن يكتب ، إذا لم يستطع المسرحي أن يفكر في حل جيد للمنظر الذي كان يتصارع وإياه ، وإذا لم يبد هذه الليلة أنه يستطيع الإحساس بشخصياته في وضوح ، فليحاول كتابة حوار صغير منفصل ، قد يكون هذراً كاملاً ، هذا لا يهم . . فبعد ثلاثة أو أربعة صفحات من هذا ، سيجد عادة أن ذهنه قد ابتدأ وظيفته ، وكل ما عليه الآن أن يفعل هو أن يضيف بضعة أوراق أكثر إلى ما زودت به فعلا سلة المهملات ، ثم يسحب ورقة جديدة ويشرع في عمله اليومي . وصدفة حينما يعود الكاتب المسرحي بنظره إلى تلك الدقائق القليلة الأولى من الشخبطة غير الهادفة ، سيجد أنه بمجزة ما ، قد أمسك بالذنب الطائر لفكرة جيدة يستطيع أن يستخدمها ، وهكذا ربما يبدو الوقت غير ضائع وإن بدا كذلك أولاً .

### الكتابة المسرحية في جماعة

إذا استطاع الكاتب المسرحي عمل هذا ، فليحالف جماعة من الكتاب الآخرين ، ويستحسن أن يكونوا ممن يعرفون شيئاً عن

المسرح ، وذوى شغف بالشكل الأدبي عينه . وفي مثل هذه الجماعة يجد حوافز كثيرة . سيكون قادراً مع رفاقه على أن يتاجر بالآفكار ، ومستعينا بمقولههم الصديقة الناقدة يظل على بعد طيب من عمله .

ومن أعظم ما تستطيع مثل تلك الجماعة أن تقدمه من الخدمات قيمة ، هو إلحاحها على أن يواجه الكاتب حالته القاتلة ! فتراه أكثر ميلاً إلى أن نخرج إلى حيز الوجود تلك القطعة البطولية الأخيرة من الجهد المطلوب لإكمال الفصل الثانى الذى طال الصراع لأجله ، إذا كان قد أعطى وعداً أكيداً بأن يقرأه فى ليلة معينة وبمكان معين . وإنه لأكثر ميلاً لإخراج تلك القطعة آنئذ عنه إذا ما كان يعمل فحسب لإرضاء ذات نفسه . إنه لما يثير العجب غالباً أن يكون النخس الثمر للابداع ، ما هو إلا بعض الخوف مما يسببه الارتباك الاجتماعى .

وكم يكون الكاتب المسرحى محظوظاً إذا استطاع أن يضيف إلى مشاركته الجماعة الكتابية ، بعض الصلة أيضاً بجماعة بهيئة الإخراج ، ويمكن أن يكون الكاتب والمخرج شخصاً واحداً . وعلى أى حال ، فينبغى أن يحاول الكاتب المسرحى مسرحية خطياته بين الحين والحين . فإذا لم تكن هناك وسائل



أخرى متاحة ؛ يمكن أن يكون قادراً على أن يغرى رفقاءه من الأدباء ليتشاركوا في تمرين على الإلقاء غير رسمى حتى يستطيع الكاتب المسرحى أن يستمع إلى بعض سطورهِ ، ويرى قليلا من الحركات التى صممها . إن أى نوع من محاولة التثبيت من القصور يقوم به المؤلف الشاب لخطيته — منجزة أو فجة — سيساعده على أن ينظر فيما يعمل بعين جديدة .

## الفصل الخامس

### مراجعة الانطباع العامة<sup>(١)</sup>

#### اختبار الخطئية

وحينما يكمل الكاتب المسرحى المسودة الأولى لخطيته ، ويبدأ المراجعة ، سيرغب بلا شك فى أن يخضع عمله لسلسلة من الاختبارات النقدية لكي يرى إلى أى أبعد حدود الرؤية ما قد أنجزه وما لا يزال بحاجة إلى إنجاز . وهذا الفصل والفصول التالية تخطط أربع مراجعات للكتابة المسرحية قد يجدها المؤلف ذات نفع لاختبارات .

تهتم المراجعة الابتدائية بالانطباع العامة . وقبل أن يأخذ المؤلف أية خطوة مفردة تجاه تحليل خطيته ، ينبغي له أن يصمم فى ثبات على محاولة تحسس الأثر الكلى لعمله ، وأن يمتنع عن إعطاء كبير عناية للتفاصيل ، فإنها الآن ذات أهمية ثانوية . عند هذه المرحلة من التأليف تكون الأسئلة الحيوية الحقيقية ، هى التى تدور حول تأثير المسرحية

---

(١) إذا كان الكاتب المسرحى - الباحث عن استخدام هذا الكتاب كمرشد يشره النظر إلى هذا الفصل وإلى ما يلى من الفصول قبل أن يبدأ الكتابة ، فعليه أن يعيد قراءة « التمهيد » .

كنكل . وسيحاول المؤلف أن تتحسس تصميمه في اتساع ويقرر ما إذا كان متجهاً الاتجاه الصواب .

### قراءة الخطية موضوعياً

ولإذ يمدو المؤلف تخيلاً عن دوره كبديع ، إلى مكان المشاهد إن استطاع ، فليسائل نفسه :

( ١ ) هل المسرحية تشد الانتباه ؟ هل تشد اهتمامي على المسرح ساعتين كاملتين أو نصف ساعة إن كانت المسرحية فصلاً واحداً بدون وهن ؟

( ٢ ) وهل تقنعني المسرحية مثلما هي نسليني ؟

( ٣ ) ما هي الآن المزايا الرئيسية للمسرحية ؟ وكيف يمكن أن تقوى إلى مدى أبعد ؟

( ٤ ) ما هي الآن مواضع الضعف الأساسية ؟ وكيف يمكن أن تعالج ؟

تلك عينات من الأسئلة ينبغي أن يتجدها الكاتب المسرحي لنفسه بإخلاص ، وبموضوعية وسع طاقته . وبعد إذ يجيب عليها إجابة مرضية يمكنه أن ينصرف لعمل الأفكار المساعدة فإذا كان الأثر الكلي للتأليف إلى الآن ضعيفاً ، فإن يصل المؤلف إلى شيء ، إن حاول أن يبرهن لنفسه ، أنه قد التزم كل ما هو منشور من « قواعد

الكتابة « ؛ ولذلك فحقيق بمسرحيته أن تكون جيدة . ومن ناحية أخرى ، إذا بدا أنه قد أجاد في مسودته الحالية ، فينبغى له أن يلحظ بدقة المواضيع التي تكمن فيها قوة المسرحية ، ويحدّث لئلا يفقد هذا حينما يوغل في مهمة إعادة كتابة التفاصيل ؛ لأنه من الصعب عليه غالباً أن ينظر إلى عمله بعينين منفصلتين تماماً وغير متحيزتين ؛ فالكاتب المسرحي يكون حكيماً إذ يحصل على عون أصدقائه ذوي الكفاءة في سياسة هذا النقد الأولى . وجماعة من المستشارين — متوادة — خير من واحد ، وهم مما يستطيعون تقديم رد فعل أكثر مما يستطيعه واحد فحسب . فتعدد وجهات النظر تبعاً لتعدد دم يدنو بهم من قطاع مستعرض ذكي لشعور المتفرجين .

ومهما يكن من أمر ، فكما يسمع الكاتب إلى تفسير ناقديه ، ينبغى أن يعزم على الأخذ بما يقولونه أخذاً اختيارياً . فكصديق مجامل يمكنه أن يهز رأسه موافقاً على عديد من الاقتراحات بالمرجة اللازمة ، دون أن يعمل بها جميعاً ، وليتذكر أنه ما من شخص تقريباً يدعى ليبدى رأيه في عمل فني ، إلا وطبيعى أن يتوق هذا الشخص إلى أن يضيف من فكره الإبداعي الذاتي القليل للانتاج الذي تأمله ، ولذلك فن المرجح أن يوصى الناقد بالتغيرات التي قد تتلاءم منطقياً ، وربما في إبداع مع نص جديد ، يكيفها الناقد وفق خياله

الذاتى ولكنها تتضمن علاقة واحدة بالسرحية التى يحاول المؤلف بناءها .  
وأكثر ما ينبغى على الكاتب المسرحى أن يبحث عنه لدى  
أصدقائه فى هذا المؤتمر الأول هو انطباعهم الشامل . ستكون  
بعض الأمور الأخرى التى يقولونها عرضاً غير ذات قيمة ، لكن  
فليحاول الكاتب ألا يثقل ذهنه الآن بأفكار صغيرة عديدة ؛ فهو  
يريد ببساطة أن يراجع الخطوط الرئيسية لتأليفه . يريد أن يرى غرضه  
بوضوح ، ويحصل على رؤية عريضة لمركبات تصميمه . أما التفصيلات  
فستجىء مؤخراً .

### التحليل

وبعد إذ أرسى المؤلف نظريته المستأنية الأولى لسرحيته وأحكم  
هدفه ، ينبغى أن يكون مستعداً ليفيد من إخضاع عمله لسلسلة من  
المراجعات النقدية تغطى مادة الموضوع والشكل فى عمله جميعاً .  
وثلاثة من مثل هذه المراجعة ستلى بعد ..

ومهما يكن من أمر ، فحين الإعادة ، لنسا يفرغ الكاتب  
نهائياً من مشكلة تفتيح خطيته فيما يختص بمناصر التصميم المنفصلة  
وعوامله ، عليه أن يكاد ليحتفظ نصب عينيه — دائماً — بصورة  
الكل ، وليجمل عمله يتحرك تجاه ذلك التأثير الكلى الواحد الذى أرساه  
هدفاً له .

# الفصل السادس

## مراجعة القوى الباطنية

### « الثلاثى المتحارب »

حينما يبدأ الكاتب المسرحى تحليل خطيته ناقداً ؛ فإن من أول الأشياء التى يلتزم بمعالها ، هو مراجعة القوى الباطنية التى تنشط قصته . والاقتراحات التالية قد صممت لتعينه بعض العون فى هذا السبيل . وقد بنيت تقريباً لكل المسرحيات الناجحة حول ثلاثى رتب ليشتمل على صراع :

القوة الرئيسية / القوة المضادة / العامل الفاصل .

والقوة الرئيسية هى تلك الرغبة المسيطرة لدى الشخصية الرئيسية ، الباعثة على العمل . إنها رغبة فى شىء أو شخص ، أو تغيير حالة . أما القوة المضادة فهى رغبة لإنسان آخر — منافس أو خصم ، أو أى وجود عدائى — ليمنع تحقيق رغبة الشخصية الأولى . والعامل الفاصل هو ذلك الذى يحول طريق الصراع لمصلحة القوة الأولى أو الثانية . والحبكة القديمة المتضمنة رجلين وفتاة هى مثال كامل للثلاثى :

القوة الرئيسية	القوة المضادة	العامل الفاصل
رغبة رجل في فتاة	رغبة المنافس في الفتاة عينا	عقل الفتاة

وأحياناً لا تكون القوة المضادة مشتقة من شخص ثان؛ ولكن من إحساس آخر متصارع في الشخصية الرئيسية ذاتها. وحين تكون هذه الحالة، فإن الجوانب المتحاربة للرجل عينه تجسمها رموز مرئية ليتمكن المشاهدون أن يحسوا بوضوح بانفصال ما بين القوتين اللاتنتين وبالطريقة التي تعمل بها كل ضد الأخرى.

القوة الرئيسية	القوة المضادة	العامل الفاصل
رغبة الشخصية الرئيسية لحماية غاية ذات قيمة (رموز إلها بوساطة مجمل مبدع لتلك الغاية يكون مرئياً نشطاً)	خوف ملازم من السخرية (رموز إليه بوساطة ضحية مرئية لتفقد تلك الغاية)	العقيدة الأساسية للشخصية الرئيسية في الغاية

وأحياناً لا تكون القوة المضادة عاطفة إنسانية على الإطلاق، ولكن قوة في الطبيعة مقاومة للشيء؛ مثل عاصفة ... نهر .. جبل،

أو حريق غابة ، والتي تبدو للتو ، وقد أسبغ عليها رغبة نشطة حاكمة  
لتدمير البطل أو كل ما يكرهه ، ولذلك فهي في التأثير — مثلها في  
ذلك مثل الخضم البشري — تمتد بنوع من الرغبة المضادة .

القوة الرئيسية	القوة المضادة	العامل الفاصل
رغبة مهندس في الحد من قوة نهر	مقاومة النهر (الذي يبدو؛ وكان قد نشطه إغواء بشري ليظل حراً)	عقل المهندس

وبسبب طبيعة التنازع في هذا الثلاثي ، يمكن أن يسمى (الثلاثي  
المتحارب) . وهنا عدد من أمثلة بسيطة عن الثلاثي المتحارب :

القوة الرئيسية	القوة المضادة	العامل الفاصل
رغبة سجين في أن يطلق سراحه	رغبة عمام في أن يراه مُداناً	الفهم المتعاطف للقاضي .
رغبة المخبر في القبض على المجرم	رغبة المجرم في الهرب	تفوق ذهن المخبر



القوة الرئيسية	القوة المضادة	العامل الفاصل
رغبة منبوذ اجتماعي في أن يستعيد مكانه في المجتمع	رأى المجتمع للعارض له ( رغبته في بقاءه منبوذاً )	شرح ما سلف من الطيش
دافع رجل ليتشاجر مع امرأة	رغبة المرأة في التصويب نحو ظهره	الحب الطبيعي لكل منهما نحو الآخر
رغبة زوجة في تأكيد فرديتها الذاتية	رغبة زوجها في أن يسودها	سيادة قوة التعقل للزوجة
رغبة رجل في استعادة حب واحترام زوجته له	رغبة أم الزوجة في السيطرة على ابنتها	فهم الزوجة
رغبة أم في استعادة حب ابنها	الرغبة المضادة لزوجته الابن في التحكم في عاطفة الزوج	حب الابن للمرأة الشابة
رغبة رجل طموح في الحصول على وظيفة سياسية	الرغبة للعارضة لرجل آخر طموح	الدهن الأقرب للرجل الأول
رغبة امرأة في الاحتفاظ بخيالاتها	سخرية المنافسين ( رغبته في تحطيم خيالاتها )	عمى العناد

القوة الرئيسية	القوة المضادة	العامل الفاصل
رغبة رجل في امتلاك مصنعه	رغبة مالك الأرض في نزع ملكيته منه	الإدراك الساحق بعدم الحيلة
رغبة امرأة في استعادة ملكية قطعة من الأرض	رغبة أسرتها في أن تتحرر من ملكيتها الأرض	إرادة المرأة الحديدية
رغبة رجل في أن يكون مصلحاً مجاهداً	مقاومة الطبيعة البشرية المحبة للآلف للتغيير ( مرموزاً إليها بواحد يجري عليه المصلح تجارب غير ناجحة )	العمى الروحي للمجاهد
رغبة رجل في إيقاف ضمير المجتمع فيما يتصل بجريرة وطنية	رغبة معينه (لذوى مصلحة بعينهم) في إبقاء الوضع على ما هو عليه	شجاعة الرجل التي لا تقتر
رغبة امرأة في الهرب من إحساس ملزع بالوحدة	إحساس بالوحدة ( يبدو فعلاً ذا إغواء نشط في اقتليها )	الإرادة الإيجابية للمرأة

القوة الرئيسية	القوة المضادة	العامل الفاصل
رغبة رجل في إرضاء بعض شهوته	المقاومة بواسطة إدراك الرجل (عارفاً بالنتائج)	قليل من التبرير الخاطيء
رغبة رجل في الاحتفاظ بعقيدته في مثال .	سوق الشكوك ( مجسمة في أشخاص منشقين على عقيدة الرجل)	اعتبار الرجل لعقله الذاتي
الجوع العدواني للفنان بحثاً عن الجمال	المعارضة التجارية لقوى القبح	عقيدة الرجل الثابتة في أن الجمال يمكن أن يوجد
رغبة عالم في القضاء على مرض	المقاومة من قوى الشرفى المرض	مشاركة العالم (١)

(١) أيما شخص أراد أن يبحث مسرحيات للماضى — ذات التأثير —

سيلاحظ أن مظهرها ، إن لم يكن كلها ، قد أفاد من الثلاثي التجارب ، وفيما يلي النماذج :

\* ( أجايمنون ) صراع بين رغبة ملك في أن يمجّد نفسه ، ورغبة ملكة جريمية في تحطيمه ، يفصل فيها كيدها .

\* ( أوديب ) صراع بين رغبة ملك في السيطرة على إحساسه بالأمن الروحي ، —

== وشبح ماضى الطيش ( المنشط لإغواء التحلل من الأمن ) ، يفصل فيه القانون الأخلاق للآلهة .

\* ( روميو وجولييت ) صراع بين رغبة عاطفية لفتى وفتاة أن يكونا معاً ، والرغبة العمياء لأسرتيهما في أن يفرقا بينهما ؛ تفصل فيها قوة الحب لسكلا الفتى والفتاة .

\* ( هامات ) : صراع بين رغبة أمير في الانتقام لموت والده ، وبين رغبة عمه في إحباط جهوده ، يفصل فيها حيرة الأمير .

\* ( بيت الدمية ) : صراع بين رغبة زوجة شابة في أن تكون لها فرديتها ، ورغبة الزوج في أن يحتفظ بها كلعبة ، يفصل فيها قوة الإقناع لدى الزوجة .

\* ( كانديدا ) ، لجورج برناردشو : صراع بين رغبة شاعر شاب في أن يكسب حب امرأة متوسطة العمر ، وبين رغبتها في سياسة معيشة بيتية متوازنة في منزلها ، يفصل فيها حسن إدراكها .

\* ( فيا وراء الأفق ) لبوجين أونيل ، صراع بين رغبة رجل حساس في أن يكتشف عالماً من المفامرات ( وراء الأفق ) وبين الحقائق القاسية لمزرعة نيو إنجلند ( تحاول برغبة نشطة في إعاقته أن تستولى عليه ) ، يفصل فيها قوة الحقائق التي لا تلتين .

\* ( الإمبراطور جونز ) ، لبوجين أونيل : صراع بين رغبة رجل في أن يفلت من القبض عليه ، وبين رغبة أعدائه في اصطاده ، يفصل فيها خوفه القطري من خوارق الطبيعة .

\* ( غروب الشقاء ) ، لماكسويل أندرسون : صراع بين الرغبة المرة لفتى في أن يكشف عن اسم أبيه ، وبين رغبة جماعة من الصيادين في الاحتفاظ بأسرارهم ، يفصل فيها اكتشافه طريقاً للحياة فيما وراء الشقاء .

\* ( متعة الأحق ) ، لروبرت شيروود : صراع بين رغبة رجل في أن يعيش بخير ، وبين القوى المدمرة للحرب ( التي يبدو أنها ترعب في الإطباق عليه ) ؛ يفصل فيها حبه الخائى لامرأة مطلقة .

وكل عامل من العوامل الثلاثة في (الثلاثي) يمثل عادة القوة أو الطاقة الشخصية مفردة ، ولكن أحياناً يمثل جماعة مترابطة مثل (حاملو البنادق الثلاثة) يعملون كواحد ، وأحياناً كتلة بأكلمها مثل هيئة سياسية أو مجموعة متضامنة ذات عقل واحد .

### الوحدة في الثلاثي

وحيثما يختبر الكاتب المسرحي عدداً من الثلاثيات النموذجية كذلك التي سلفت ؛ يلحظ سمات عامة معينة :

أولاً ، أن القوتين دوماً تعملان ؛ يثيرهما صراحة أو ضمناً بواعث انفعالية ، حتى نهر المهندس (الصخب) ، وإحساس المرأة المقتاب بالوحدة ، يبدو أنهما يحتازان نوعاً من الباعث المستقل الحى ، في مقاومة جهود الناس الذين يكدون لقهرهم . فإذا أصبحت أحدى من القوى وقتاً ما سلبية أو جامدة فإنها تنقطع عن أن تكون قوة ، ولن ينتج صراع عن تشاركها مع القوى الأخرى ، وبالتالي فلا مسرحية .

شيء آخر يجب ملاحظته ، هو أن العامل الفاصل يحل أحياناً في ذات الشخص الثالث مثل (الفتاة) أو (القاضى) في الأمثلة السابقة .

---

== \* ( الثمالب الصغيرة ) ، تأليف ليليان هلمان : صراع بين رغبة امرأة مادية في أن تعود زوجها إلى الموت حتى تستطيع حيازة ممتلكاته ، وبين رغبته في أن يعاوم خططها ، يفعل فيها إرادتها التي لا ترحم .

وفي بعض الأحيان يكون العامل الفاصل امتداداً لأحد أو لكلا الشخصيتين الأوليين مثل ( تفوق عقل المخبر ) أو الحب المتبادل بين كلا الزوج والزوجة أما أين يوجد العامل الفاصل فهذا يعتمد في كل حالة على شكل القصة ، فإذا كانت الحبكة متمركزة حول شخصيتين رئيسيتين ، فإن العامل الفاصل سيكون في أحدهما أو في كليهما ؛ فإذا كانت متمركزة حول ثلاثة ، فيرجح أن يكون العامل الثالث في العضو الثالث ، ذلك الذي ليس خصماً .

ومما يجدر بالكاتب المسرحي أن يلحظه ، هو أن العامل الفاصل عمل من العقل ، وليس أبداً حدوثاً بدون فكر . إنه لا يظهر بالمصادفة البحتة . والمؤلفون غير المحريين يميلون إلى حبك دوافعهم بالطريقة التالية :

العامل الفاصل	القوة المضادة	القوة الرئيسية
وصول شيك بالبريد في الوقت المناسب من عم طاله احتجاجاً به	رغبة المالك في أن يتزع ملكية الشيء المرهون .	رغبة رجل فقير ليدفع الرهن الذي على منقولاته .

وليس هذا بثلاثي متحارب حقيقي ، لأن العضو الثالث منه لاصلة له بالعضوين الآخرين . وما سطر هنا كعامل فاصل ليس إلا حادثة

حظ بغير ما رابطة حتمية بعقل أو فعل أى من المالك أو الرجل  
الفقير .

ولذلك فالملاحظة الرابعة التى على الكاتب المسرحى أن يعمها ،  
هى أن الثلاثى المسرحى الحقيقى يتركب فيه كل عضو تركيباً أليفاً  
يرتبط فيه الواحد بالآخرين الآخرين مؤثراً عليهما . فالعامل الفاصل  
ذو وحدة مثالية الجوانب .

### مسرحيات مجرى الحياة

الثلاثى المتحارب ينطبق — كما قرر — على حبكة المسرحيات  
جميعها تقريباً . وكثيراً ما يتفق أن يرى امرؤ قطعاً مسرحيته تبدو  
متجاهلة للثلاثى وجديرة بالانفجاح . وتلك عادة روايات تؤسس دعاواها  
الرئيسية على تصوير مجرى الحياة . والأشملة الشهيرة التى تحضر الذهن  
فوراً هى مسرحيه أنطون تشيكوف ( بستان الكريز ) ومسرحية  
مارك كونلى ( الزوج الخضر ) ، ومسرحية ثورنتون ويلدر  
( مديننا ) .

وإذا اختبر امرؤ مثل تلك المسرحيات بعناية ، فسيجد دوماً — فى  
الأغلب — تحت عناصر الصورة ؛ بعض جرائم الثلاثى : فى ( بستان  
الكريز ) هنالك صراع عميق ولو أنه ممثل بمثل بحذق شديد بين الطبقة

الأرستقراطية المتعقبة كلها ، وبين الفلاحين النافرين ؛ وعقل أحد ممثلي الفلاحين ذو تأثير فعال على النتيجة . وتسير خلال ( المروج الخضراء ) القوى المتضادة للاله والشيطان ؛ وحكمة الإله المتمثلة هي العامل الفاصل في النهاية . وفي مسرحية ويلدر ( مديننا ) الصراع أكثر تخيلا . إنه نوع من المقاومة غير الموقوتة بين الحياة والموت في الوجود اليومي للناس بمدينة أمريكية صغيرة ؛ ويحل الصراع معرفة البطلة لطريقة ترتضى بها حقيقة كليهما بدون ما كثير ألم .

وإلى الآن — فإن كتاباً مسرحيين قليلين ، وبخاصة حينما يعالجون مسرحية كاملة الطول ، هم الذين أمكنهم الاستغناء عن الثلاثى كلية . إنه بنیان أساسى ، والمؤلف يحتاج إليه لإمداد قصته ، وتلوين مادته ، بإطار عمل ممكن .

وفي الأعم الأغلب ، لا يمكن أن يقال إنه ليست هنالك قواعد في الفن المسرحى اللهم إلا أن تكون النتيجة النهائية جيدة بانتباه الجمهور . فإذا كان الكاتب المسرحى المبتدئ يظن أن باستطاعته أن ينتج شكلاً أفضل مما اقترح في هذه الصفحات ؛ فإن هذا حقّه بالطبع وله أن يجرب بحريته ما يشاء . ومهما يكن من أمر فإن من الفطنة له أن يحاول كتابة قطعتين أو ثلاث وفق الأساليب التقليدية قبل أن يبدأ في اختبار تكنيك أكثر جدة ، لكي يبرهن لنفسه أن يستطيع أن يحبك مسرحية صراع ، وأنه لا يطرح ذلك الشكل جانباً لجرد أنه جد كسول ، أو أنه عاجز عن أن يفكر فيه منذ البداية حتى النهاية .



# الفصل السابع

## مراجعة الشكل الخارجى

### أقواعد أم ممارسة ؟

بعد إذ استخدم الكاتب المسرحى مفهوم الثلاثى المتحارب  
ليختبر القوة الدافعة فى خطيته الجديدة ؛ فإنه سيستخدم مراجعة أخرى  
للشكل الخارجى . وهذه المراجعة الأخيرة ستشغل الجانب الأكبر من  
التفاته فى المراحل الباقية من مراجعة خطيته .

وإذ أن مشكلات الشكل وثيقة الارتباط بالأسئلة الرئيسية التى تدور  
عن تسكين الكاتب ، لذلك تخصص كتب الفن المسرحى معظم  
صفحاتها للنقاش فيها . وفى رأى أن دراسة متقنة لنقاط مثل : العرض  
والأثر المحرك ، والفعل الصاعد والنازل ، والمناقضات الفردية والثنائية  
والمفاجأة ، والمعرفة ، والكارثة ، وحل العقدة ، وما أشبه من العبارات -  
يمكن أن تكون ذات قيمة كبيرة للمؤلف الذى زاول فعلا الكتابة  
العظيمة ويرغب الآن فى أن يكمل مهارته كمصمم مسرحى . لكن

تلك الدراسات تحير المبتدئ ثم تثبط همته . إنها تجعله من الفاحية الموضوعية ينتقف عقلياً . وما فتئت التجربة ترينا أن المؤلف الذى لما يئن أو انه ؛ يبدع — نسبياً — القليل حينما يكون فى حالة تخمة عقلية وفى مثل تلك الظروف نرى أن عواطفه الذاتية ودوافعه الوجدانية الضرورية لطلاقة التأليف ، نراها تتمطل لا يعمل خياله عمله الوظيفى جيداً . وإنه لحق أن الكاتب الطموح ولا يستطيع أن يتجاهل أهمية الصنعة الرفيعة . ولكن ينبغى له أن يكون حريصاً فى الفترة المبكرة من مهنته ، ألا يشغل نفسه بالقواعد الأدبية . وليس هناك من شك فى أن قصارى ما يراد من تأثير فى الصنعة ، إنما هو ما تحدثه تلك الدروس الأولى التى تتعلم بالتجربة والخطأ فى المعاناة الفعلية للكتابة وتلك بمخاصة ذات أثر ، إذ يساندها ثناء الأصدقاء من الكتاب ، وحين تمارس عملياً يتجاوب معها جمهور المسرح تجاوباً صريحاً .

### قائمة المراجعة الحديدية

ومع ذلك ، فلعله مما يفيد ، وجود لوحة صغيرة تدرج فيها سمات كبرى معينة كى تراعى عادة فى المسرحية فإذا استخدمها الكاتب الشاب كمسودة مراجعة لعمله التجريبى ناظراً فيها حين الحاجة وليس متكللاً عليها — ستساعده فى تقريره لما يتصل بمشكلة الشكل

الخاص — أهو يسير في طريق مستقيم ، أم أنه ينحطف إلى طريق مسدود .

وأخيراً ، فإن الكاتب المسرحي سيعمل طبعاً قائمته الخاصة بمفكراته التكنيكية . وفي نفس الوقت يمكن يجد المراجعة التالية على الأقل مثيرة . وتجمع تلك المراجعة خمسة عناصر تشير إلى البنية الأساسية للمسرحية .

الإعداد ..

الهجوم ..

المقاومة ..

التحول ..

النتيجة ..

ولما كان الكاتب المسرحي يريد تمييز قائمة المراجعة هذه من قوائم أخرى أدنى في أساسيتها قد يستعملها مؤخراً ، ولأنه قد يرغب أيضاً في أن يذكر نفسه أن الخطية الثمرة هي تقريباً مستحيلة بدون النقاط الخمس المشار إليها . . لكل ذلك يمكن تسمية مراجعته هذه « المراجعة الحديدية » .

وفيا يلي بضع نقاط ملائمة لهذه المراجعة .

## الاعداد :

يقول أرسطو إن المسرحية المؤثرة لها بداية ووسط ونهاية .  
وأهم شيء يجب أن ينعى في بدايتها هو « الإخبار » ، الذى سيوجه  
النظرة فيما يتصل بالعمل الذى هم بسبيل مشاهدته ، إن المشاهدين  
يريدون أن يعرفوا خلفية الشخصيات فى المسرحية ، علاقة بعضهم  
ببعض ، وما الذى كان حتى سبب المشكلة الراهنة . وأيضاً فإن  
المشاهدين يريدون أن يحسن تقديمهم إلى الشخصيات القيادية فى المسرحية ،  
ويكتسبوا الإحساس بالبيئة التى يتحركون فيها . ويقدم الحوار  
التمهيدى عادة فى قطعة واحدة عقب ارتفاع الستارة الأولى ، وأحياناً  
يجرى بطيئاً ، حقائق قليلة فى وقت ما خلال ثلث للمسرحية الأول  
أو أكثر . . . وفى هذه الخطوة الثانية ، تداع الخلفية عند تلك النقاط.  
التي تكون فيها أكثر فائدة ، ويبتدىء الفعل الرئيسى للمسرحية  
غالباً ببداية للمسرحية . وينال القسم التمهيدى جانباً من أروع جوانب  
الكتابة فى المسرحية كلها ، لأن الجمهور بداء يهتم بالفعل ، ولا يريد أن  
يشعر بأنه يطعم حقائق ، خاصة وأنه يستعجب التكثيف القديم الصريح  
فى تقديم شخصية مثل خادم ، أو جار ، أو ثرثار ، مفرداً ، لغرض إلقاء  
الأسئلة أو تلقى الإجابات أو تقديم الأخبار .

### الهجوم :

إن المعركة المسرحية ينبغي أن تبدأ في مكان ما ، وحيث تبدأ تكون نقطة الهجوم . لقد سميت المعركة ، والآن هي مدفوعة بكلمة أو فعل . المنافس يعير البطل ، أو يخيره أنه بسبيل أن يبدى الفتاة جانباً من اهتمامه ، أو أن يقبلها في محضر البطل ، أو أن السجين يسلكم العمدة أو يسرق عربته ، أو يطلق الرصاص على كلبه . والآن فإن النزاع مضطرب ( في المسرحية الحديثة المستجادة ، ذات الثلاثة فصول ، يجيء الهجوم عند نقطة مبكرة من الفصل الأول ) .

### المقاومة :

هذا هو الجزء الرئيسي — الأعماء — من المسرحية . ولهذا السبب ، فإنها تشغل — كما يجب لها — القدر الرئيسي من المساحة . والمسرحيون غير المتمرسين غالباً ما يفشلون في كتابة ما يكفي من المقاومة . إنهم لا يستطيعون أن يفسكروا في لويات كافية أو رميات لمباراة المصارعة . وستناقش المقاومة ببعض التفصيل في القسم التالي .

### التحول :

اسم آخر له هو « الأزمة » . إنها النقطة التي تحصل عندها هذه الجماعة أو تلك في الصراع على الغلبة المؤثرة على الخضم ، وتطرحه

أرضاً ، ولأسباب مسرحية ، فإنه قبل أن تجيء هذه اللحظة بالضبط ، يظهر عادة الشخص الذى يدجج أخيراً ، وهو فى أقصى حالات الإخفاق . وسريعاً قبل أن تحين نقطة التحول ، يبدو البطل فى أقصى حالات الضياع . والآن ، بالتفوق فى الذكاء ، أو بالشجاعة ، يتحكم البطل فى عمل ذلك الأمر الوحيد الذى يحمل المصلحة فى جانبه ؛ والنتيجة خاتمة سعيدة . أو قبل نقطة التحول تماماً ، يبدو أن البطل لديه أقوى الأسباب لتوقع النجاح ، وأن الجائزة تقريباً فى قبضة يده ، بينما يظهر خصمه مهزوماً ، ثم يحيل العدو المصلحة إلى صفه ، ويضيع البطل فى النهاية ؛ والنتيجة خاتمة غير سعيدة ( فى المسرحية المستجادة ذات الثلاثة فصول ، يجيء التحول عادة مبكراً فى الفصل الأخير ) .

### النتيجة :

هذه هى الخاتمة . فى هذا القسم يكشف الكاتب المسرحى مسرعاً ويأتقان كيف تحمل المسرحية جميعها . . . ماذا يظن القى فى الفتاة التى اجتازها الآن ؟ كيف استجابت هى لحبه البطولى ؟ ماذا ترى العمدة فاعلا بالشريير المقبوض عليه ؟

فى مسرحيات اليوم النتيجة عادة قصيرة جداً ، يقدم ما يكفى فحسب لإقناع الجمهور بأن الصراع قد كسب حقيقة أو خسر ، مع الإشارة إلى ما سيكونه المستقبل .

## قسم المقاومة

كل مسرحى شاب يلتقى عادة بعض المتاعب فى البناء الذى يحس أنه ملسكه خاصة . فكاتب صموئيل فى أن يجعل مسرحياته تبتدىء ، وحالما يكبد لعمل البداية ، تدور القصة ببسر . ورجل آخر قادر على أن يبنى بداية ووسطا ، لكنه لا يستطيع عمل نهاية مرضية أما الهجوم أو التحول فلا يزال يقلق آخرين . وعدد عظيم له متاعبه مع المقاومة ؛ فبسبب طبيعة المسرحية نجد أن المقاومة تشغل أكبر وأهم موضع فى المسرحية ، وحينما تنهدم ، ينهار معها كل شيء آخر ، من الشخصية إلى الحوار فالتركيب .

إن فشل المقاومة فى بناء ناجح ، يمكن متابته عادة فى خطأ واحد أو خطأين معاً :

١ — أن بواعث الصراع ليست من القوة الكافية بحيث تسنده .

٢ — أو أن خط الصراع مستقيم جداً .

وعلاج الفلطة الأولى هو تقوية الرغبةيتين المتضادتين متلائمة مع الثلاثى المتحارب كما هو مرسوم فى الفصل السادس . فإذا كان الصراع بحاجة إلى حيوية ، فينبغى أن يرغب البطل حقيقة فى إدراك غرضه ، وينبغى لخصمه بالمثل أن يجتهد فى عنف لينه . وكلما ازدادت حدة

الشخصيتين المتأثرتين بالخرصات العاطفية ، ازداد استعدادهما للتحرك في المعركة ، والإصرار عليها ما دامت قد بدأت .

وحل المشكلة الثانية هو تقديم تعقيدات أكثر . والتعقيد في الفن المسرحي هو أى نوع من صفات الشخصية أو من الإحساس ، أو الفعل ، أو الحادثة ؛ التي — حين يخطط لها في مجرى السياق الرئيسي — تمتدّخى إلى بذل تأثير ممرّق لها . والتعقيد يكون أحياناً جانباً آخر من البطل نفسه ؛ جانب ضعفه الشخصى ، مثل ميل إلى الشرب ، أو طبع متسرع ، أو بصيص من خوف ، وأحياناً هى محبة معرّقة لأمر ، مثل محبة مصنع ، أو طفل ، أو امرأة تجذب اهتمامه بعيداً عن غرضه الرئيسى ، وتوهن من عزمه . وغالباً هى حادثة غير سعيدة ، مثل معاودة مرض قديم للبطل تماماً فى الوقت الذى يحتاج فيه أكثر ما يحتاج إلى قوته ، أو الموت المفاجئ لصديق كان البطل يريد عونه مستقبلاً .

وقد تكون التعقيدات من مثل : إفلاس بنك ، أو فيضان ، أو حريق غابة ، أو حتى تغيير للطقس لايساير المؤلف منه فى الفصول . وكما هو الغالب ؛ فشان التعقيدات أنها لمسات ضئيلة ولكنها حقيقية تماماً مثل اكتشاف وجهة نظر جديدة ، أو لحظة جديدة فى الطبيعة الإنسانية ، أو كاطراد معرفة امرئ فى علاقاته السلوكية بالناس



الآخرين . إن المشكلات التي تثيرها المؤثرات الممزقة العديدة ينبغي أن يحلها البطل قبل أن يستطيع إحراز أى نصر في معركة الرئيسية .

وحين يكتب المؤلف مسرحية من فصل واحد ؛ فإنه يعقد عادة مقاومته بمقدّر أو اثنين فحسب ، وذلك هو كل ما يستطيع أن يمارسه دون ما تخليط في الشكل القصير . وفي تصميم مسرحية كاملة الطول يستطيع أن يطوّع تطويعاً بارعاً تعقيدات عديدة أكثر . ويشغل اليوم — قسم الصراع الرئيسى في مسرحية نموذجية ذات ثلاثة فصول — من ساعة إلى ساعة ونصف من وقت التمثيل . في هذه الفترة المواتية يكون لدى المؤلف قدر من الفرص ليوقع بطله ، ويكيل له الاسكات ؛ وبهذا يطوّر الاهتمام الوجدانى ( التوقع ) للجمهور إلى مدى مؤثر .

إن كل كاتب ناجح للصراع المسرحى، يستخدم استخداماً كاملاً هذه الفرصة ، ففي المدى المخصص للمقاومة في ( هاملت ) عقد شكسبير جهود الأمير للانتقام لوالده بملحه شخصية مترددة ، ثم إن شكسبير قد جعل الأمير يحب بإعزاز واحداً من خصومه الرئيسيين ؛ يحب والدته . وهو لا يزال يعقد إحساساته إلى مدى أبعد بأن يدع الفتاة « أوفيليا » التي ينجذب إليها هاملت عاطفياً — نخدم ؛ بالإضافة إلى معرفته هو ؛ كأداة لاعدائه . والتعقيدات الأخرى التي وضعها الكاتب

المسرحى ، هى التهجم غير المتوقع لرفيقيين قديمين من رفقاء المدرسة ؛  
روسنكرانتز، وجيلدنسترن، والقتل غير المتعمد من الأمير لبولونياس،  
والانتحار التراجيدى لأوفيليا .

وفى صراع (روميو وجولييت) ، قدّم شكسبير عوامل ممزقة  
مماثلة : الطبع الحامى لروميو ... حكم الدوق ضد المبارزة ... السلوك  
المتهور لمركشيو وتبالت التسرعين .. العمل الخفى للمخدّر المنوم ..  
وفشل فريار ، رسول لورنس فى أن ينهى روميو بالخطوة قبل عودته  
من ماتقوا .

أما حبكة يوجين أونيل فى (ما وراء الأفق) فغاية جداً لكل  
من (هاملت) و (روميو وجولييت) . واسكن استخدام السكتاب  
المسرحيين اليوم للتعقيدات مثل استخدام شكسبير . فهناك انشغال  
بال روبرت مايو بالأحلام الشاعرية وميله إلى السكون ... فشل  
زوجته فى فهم أحلامه ... الحب الثلاثى بين روث والشقيقتين ...  
فقدان الأثر الراسخ لأكبرهما مايوس ... نسكد الحماية المشاولة ...  
الطقس الحار ... رحيل الأجير ... خطاب وزيارة من أندرو ...  
وفاة الطفل ... ومرض روبرت .

والاختبار لأقسام المقاومة فى أى من مسرحيات أونيل الأخرى :  
الإمبراطور جونز ، رغبة تحت شجرة الدردار ، استراحة الغريب .

أو مسرحيات هنريك إبسن ، وجورج برناردشو ، وروبرت شرود ، وماكسويل آندرسون ، وبول جرين ، أو ثورنتون وايلدر - ستكشف عن أمثلة مشابهة لتعميدات أبطال المسرحيات .

وتعميدات البطل غالباً ما تكمل بعميدة أو اثنتين للخصم . وتميح تلك التعميدات البطل نجاحاً وقتياً ، تمنحه أملاً ضئيلاً قد يتحطم أو على الأقل يثبط حيناً يحل الخصم بدوره مشكلته . وهكذا فإن المقاومة تتأرجح خلفاً وأماماً ، وهلم جرا ؛ جانب يتأخر قليلاً ، ثم الجانب الآخر . ومهما يكن من أمر فإن الظفر به يحتفظ به قليلاً في صالح الخصم ، إلى أن تحين نقطة التحول ، وذلك كي يظل البطل دوماً - سواء كسب أو خسر في النهاية - فارضاً احترامنا لإرادته في النصر .

والكاتب المسرحي المتمرس يبتكر ويستغل تعميداته بحرص . إنه يلتقط لحسب مثل الصفات السلوكية ، والأفعال ، أو الحوادث — كما لعلها ترتبط منطقياً بالموقف الذي يرغب في تصويره . فتدرد «هاملت» يبدو طبيعياً في شخص له عاداته التأمية . وخصومة (تيبالت) تبدو شبه مقولة في رجل هو قريب منافس . وموت ابن (روبرت مايو) يمكن تسببه على الأقل — جزئياً — بعدم تبصر الأب . إن المؤلف يحرص على أن يرى لدى كل نقطة أن التعميدات هي للعاقة وليست للقشيت . إن الكاتب المسرحي يرى في التعميدات قوى شريرة وخيرة . فالعوامل التي تعمل ضد البطل لصالح الشرير تصنع قوى الشر ، وتلك العاملة للبطل ضد الشرير صانعة لقوى الخير .

والتعقيدات التي تعوق الصراع فحسب دون أن تناصر أحد الجانبين ،  
هى — مسرحياً — عديمة الجدوى وينبغى حذفها .

والمؤلف الماهر يوزع التعقيدات خلال المقاومة بحيث تبذل  
كل تعقيدة تأثيرها فى الموضع الذى تكون فيه أكثر فاعلية .  
إن المؤلف الماهر لا يحشد التعقيدات فى بعض الصفحات الأولى .  
إنه يفرغها فى تتال ، جاعلاً حظوظ البطل صاعدة هابطة مع  
التعقيدات ، إنه يضع كومة حجر فى ممر البطل تجعله يتعثر ، ثم يبدأ  
البطل بسيطر على الموقف ، وهو يبدو أنه يتقدم ، ولكن ما إن  
يدنو من حل تلك المشكلة ، حتى يواجه بمشكلة جديدة . وهكذا  
يمضى الفعل حتى تطبق التعقيدات على البطل فيسقط مهزوماً ، أو هو  
يتغلب عليها جميعاً ويدرك النصر ( وفى المسرحية المستجادة ذات  
الثلاثة فصول ، معظم التعقيدات المسرحية غالباً ما تقدم مباشرة  
فى نهاية الفصل الثانى حيث تخلق أقصى ما يمكن توقعه للتحويل  
والنتيجة فى الفصل الثالث ) .

### عامل التناصب السحرى

كتبت كثير من الكلمات العالمة عن الأقسام الخمسة فى البنية  
المسرحية ، وكيفما كان ، فلم تستقطع واحدة أن تحدث تماماً عن كيف  
ينبغى لتلك الأقسام أن ترتب معاً لتعطى التأثير المسرحى الذى يبحث  
عنه بشغف الكاتب المسرحى .

كم بالضبط ينبغي أن يكون مدى التمهيد ؟ كيف يستطيع امرؤ تقدير ما يتصل بالسك الإخبارى فى خلفية المسرحية التى ينبغى على الجمهور - ليقدر الصراع قدره - أن يأخذ منها أوفر ما يكون ، بينما فى الوقت عينه يتجنب المرء إملال النظارة بالعديد جداً من الحقائق ؟ أين يجب أن توضع نقطة الهجوم ؟ وسط القسم التمهيدى ، أو فى نهايته ؟ كم تعقيدة تكون فى المقاومة ؟ هل ينبغى أن تنهى نقطة التحول قرب بداية إسدال ستار الفصل الثالث ، أو ربما فى نهاية الفصل الثانى ؟ هل النتيجة لما أن تشغل ثلاثة أحاديث أو مفظراً بحاله ؟

الجواب : طبعاً إنه ليست هناك قاعدة مطابقة لكل المسرحيات . كل مسرحية تركيب عضوى ذاتى يتضمن موادها الخاصة به ، تلك التى تتطلب تشكيلاً يلائمها وحدها . . . فالعامل السحرى هو التناسب ، ولن يستطيع امرؤ أن يقول قولاً فصلاً ما هو التناسب الجيد لمسرحية بعينها ، اللهم إلا المصمم الأصيل نفسه ، المسرحى .

# الفصل السابع

## المراجعة الذهبية

الحاجة إلى قائمة ثانية للمراجعة

يمكن القول دون أن نخشى إلا القليل من الجدل ، بأن معظم المسرحيات الناجحة تنطبق على قائمة المراجعة الحديدية . ولا يمكن القول بأن الحقيقة المساوية لهذا هو أن المسرحية التي تواجه اختبار تلك القائمة تكون بالضرورة مسرحية ناجحة . فالخطية يمكن أن يتوفر لها كل عناصر قائمة المراجعة الحديدية ، كل في موضعه الصحيح ، ثم ما تلبث أن تسقط سقوطاً فاحشاً على خشبة المسرح . وإذا كان السكاتب بحاجة إلى قائمة مراجعة حديدية تعاونه في أن يرى ما إذا كان قد وضع في تأليفه كل الأجزاء الرئيسية التي تصنع مسرحية ، فهو ما يزال بحاجة إلى مراجعة أخرى لمعاونته في تقييم السكينة .

ويمكنه أن يطلق على الوسائل الثانية للاختبار ( قائمة المراجعة الذهبية ) تمييزاً لها عن قائمة المراجعة الحديدية . وبالتأكيد سيضمن تلك القائمة العناصر التالية :

الفكرة ...

الخروج ...

التسيير ...

الفكرة :

الفكرة هي مدار أو مضمون المسرحية . إنها جوهر المسرحية .  
ويمكن أن تدوّن في بيان بسيط ألفاظه قليلة . وتُترسى الفكرة على  
حقيقة مقبولة عموماً .

ويمكن التعبير عنها غالباً بمبارات من الأقوال السائرة :

طائر في اليد يساوى اثنين على الغصن .

لأنه الحب الذى يجعل العالم يدور .

البیت المنقسم على نفسه لا يستطيع النهوض .

نصر هزيل خير من رِقٍّ سمين .

يضحك أكثر من يضحك آخرأ .

من ترد الآلة هدمه تبدأ بجعله مجنوناً .

لا تعمل الصلصة حتى تصطاد السمك .

الحصان المزيل ولا رسن الدابة الفارغ .

الحب مثل مرض الحصبة ، لا نصاب به فى عنف إلا مرة

ويخلط بعض الكتّاب المسرحيين الشبان بين الفكرة والموضوع .  
الموضوع هو عنوان لنوع المسادة التي تعالجها المسرحية ؛ مثل  
( حب الأم ) أو ( النهم إلى القوة ) أو ( رجل ضد المجتمع ) أما الفكرة  
فتذهب أعمق من ذلك .

وغالباً ما يعزح الكتّاب مفهوم الفكرة ، بالملخص . والملخص  
هو تخطيط قصير للقصة ، شأنه مع الفكرة الباطنة قليل . والفكرة  
هي بدقة تهتم — ليست بالقصة ذاتها ، ولكن بالحقيقة الإنسانية  
خلف القصة .

والخطّية المكتوبة جيداً ذات فكرة رئيسية واحدة ؛ واحدة  
خسب . ولأنها بسيطة إلى حد أنه يمكن تقريرها في عشرات من الألفاظ

(١) أقوال أخرى مأثورة ، والمسرحيات التي استخدمتها ، أو استخدمت  
ما يماثلها لأفكارها :

- العلوم لا يعرف حلقاً إلا القبر ( ما كيث ؛ شكسبير ) .
- ليس للجحيم حياً مثل امرأة مزدواة ( ميديا ؛ يوربيدس ) .
- العجب يتقدم الخراب ( كوربولانوس ، شكسبير ) .
- الحداق غالباً ما يتحادق نفسه ( قولبون ، جونسون ) .
- حتى الجبال الحريرية يمكن أن تكون أصفاً ثقيلاً ( بيت الدمية ، إلسون ) .
- السور الخائل يجعل الحب أكثر لهماقاً ( The Romancers ، روسماند ) .
- الخوف ذو عيون كبيرة ( الإمبراطور جونز ، بوجين أوويل ) .
- سبب الكلب أقبح سبب فنستطيع بالمثل أن نشقه ( ساعة الأطفال ، إيليان هلدان ) .
- مهما تكن الشفاء وردية ، فينبغي أن تعلم ( هببت الأطفال ، ماكسويل آندرسون ) .
- القلب الملكي غالباً ما ينجني تحت مظف ممزق ( فلي في الهضاب ، وايم سارويان ) .
- لا تستطيع أخذه معك ( لا تستطيع أخذه معك ، هارت وكوفان ) .



أو أول . فإذا كان المسرحى وهو يحاول أن يبلور أفكار تأليفه يجد أنها تتطلب كلمات أكثر ، فمن الخير له أن يهيب ذهنه لتقبل أن خطة التفكير كلها فى مسرحيته موحدة .

والفكرة ضرورتها فى أخف الكوميديات مثلها فى أعرق التراجيديات . إنها مصباح البنيان الذى تشتمل عليه المسرحية . والشاهد من بين النظارة يحتاج إلى تلك الفكرة الرئيسية ليرضى ذهنه بينما هو يخلى أحاسيسه تجرى هذا الطريق وذاك . إنها تعطيه تأكيداً بأنه هو والكاتب المسرحى يفكران معاً . والفكرة كمرجع رئيسى تساعد المشاهد على أن يقدر العلاقات بين مختلف العناصر فى المسرحية ، ومن ثم فهمى تساعده على أن يفهم -- دون تمخيط -- التعقيدات المختلفة فى التصميم الجمالى للكاتب المسرحى .

وعادة ، فإن الفكرة تتخذ شكل المؤلف . وأحياناً ، فإن الكاتب المسرحى بعين من يقوم أو من يهجو ، أو بعدم اعتقاد أصيل فى واحدة مما تقدم العهد على تسميتها ( حقائق ) ؛ يقرر أن يكتب مسرحية بفكرة جديدة ، فكرة هى خاصة به . مثلاً يمكنه أن يتخير تغيير مثل الطيور ليكون :

عند رجل الخيال ، عصفور على الفصن يساوى اثنين فى اليد .

أو لعله أن يغير المثل عن الحب ليطابق اعتقاده فيكون :

قد يجعل الحب العالم يدور ، ولكن المال يجعل العالم يرقص .

وحين يعبث المسرحى على هذا المنوال — بمعتقدات الناس العامة فى بلده وفى عصره ، ينبئ له أن يكون جد حريص على ألا ينفى عقل جمهوره فى منتصف مسرحيته . والطريقة المؤكدة الوحيدة التى يستطيع أن يتجنب بها هذا هو أن يغمس فى الأفكار الشعبية لهؤلاء الناس ، ليستطيع أن يفهم فهماً كاملاً متعاطفاً كل عقائدهم البدائية ، وأحلامهم ، وولائاتهم ، ومخاوفهم — سواء اعتقدها شخصياً أو لم يعتقدها — لكي يكون قادراً على أن يبنى مناقشته الجذرية على أسس ثابتة من مقدمات منطقية عامة .

على سبيل المثال ، شاعر مسرحى شاب متوتر ، قريب عهد بمزاولة الأمل الكاذب له ، وذلك بفضل ما فى الطبيعة الإنسانية من ضعف ، يمكن يعتقد اعتقاداً ثابتاً أن :

اللحظة الوحيدة التى يلمس فيها المرء حقيقة أى نوع من التمجيد هى لحظة موته . تلك الحالة يمكن تلائمه ملائمة تامة ، ولكنه غالباً بالتأكيد سيجد من بين جمهوره القليلين الذين يتفقون معه . ومعظم التفكير التقليدى للشعوب الغربية ، منعكساً فى عصور الأدب والفن والموسيقى قد كيفت رجل الحياة اليومية ( وهو نوع الشخص الذى يكون معظم جمهور الكاتب المسرحى ) ليرى معركة الإنسان الواعية

تجاه إدراك الكمال البعيد ، يراها تستحق أقصى إعجاب أكثر مما تستحقه مجرد حادثة بيليوجرافية من ميلاد أو ممات .

ما الذى يفعله المسرحى إذن الذى يرغب فى نبذ حقائق الماضى ، إذا أراد أن يحتفظ بعقل جمهوره يتابع فى خط لا ينكسر من خلال الأفسار والعواطف والأفعال قصته المسرحية . . . أن يحرص أشد الحرص ألا ينقض الكثير جداً من العقائد التقليدية لجمهوره فى آن معاً ، وأنه حين يقدم فكرة ذاتية يمنحها دعامة لا تنقض بالحوار والفعل المبنيين على أفكار يعلم أن المشاهد سيرتضيها . والدعامة ينبغى أن تكون أكثر من مجرد مناقشات تنطق بها شخصيات جالسة فى سابية بحوار الفار فى حجره الجلوس . ينبغى أن تكون الدعامة فعلاً ديناميكياً ، صوراً إنسانية يستطيع المشاهدون أن يروها ويحسوها ويسمعوها .

ولنوجز المراجعة التى ينبغى توجيهها لخطئية الكاتب المسرحى فيما يتصل بمسألة الفكرة : ينبغى أن يستمد لمسألة نفسه ثلاثة أسئلة على الأقل :

- ١ — هل التصميم المركب المسرحيتى ، موحد ، وموجه بفكرة مفردة أستطيع تقريرها فى عشرات الكلمات أو أقل ؟
- ٢ — هل سيرتضى الجمهور فكرتى ارتضاء كامر مشروع ؟

٣ - إذا كانت فكرتى غير تقليدية أو جديدة ، فهل أعطيها دعامة كافية بالحوار والفعل المؤسس على مقدمات منطقية عامة لتعظى بأقصى الرضا ؟

### المخرج :

وحجر عثرة آخر يرجع أن تعثر به الخطية الجديدة ، وهو « المخرج » الأساسى . فلقد يبدأ الكاتب عمله فى مسرحيته بما يبدو أن يكون تصوراً واضحاً للمعضلة الرئيسية ، ولقد يكون قادراً ، حين يراجع ، أن يقول تماماً وحالا ، من يُفترض أن يصارع من ؟ مهما يكن من أمر ، فبينما المسرحية تنمو ، وشخصيات جديدة تقدم نفسها ، والشخصيات القديمة تتغير ، وبأخذ مجرى القصة تحولات غير متوقعة لم يحسب حسابها أبداً عند بدء الكتابة — فإن المشكلة المسرحية تزداد أكثر وأكثر اشتباهاً . والأسوأ من هذا ، أنه حين يختبر المؤلف خطيته ، فيرجع أن يرتاع حين يكتشف أن ليست لديه معضلة واحدة ، ولكن اثنتان أو ثلاثة !

وأحسن طريقة لتمشيط تعقيدات الفن المسرحى حين يكون تمت شك فى « من ضد من » وعلى ماذا ؟ — هو إعادة استخدام مراجعة الثلاثى المتحارب . سيحاول المؤلف أن يصف كل ما لديه من القوى فى ثلاثة أوضاع ، فيرى أيها القوة الرئيسية ، وأيها القوة المضادة ، وأيها العامل الفاصل ، ويجعل كل شىء عداها يستلها جميعاً . وكل

ملا استطاع وضعه هكذا ؛ فينبغى أن يعاد تشكيله ، أو يُسقى بغير ما شفقة ، وبدون ما أسف . فإذا ما أريد أن يكون المخرج بين قوتين رئيسيتين واضحا ؛ فينبغى ألا تسكون هناك ذبول ملحقة من براءت دخيلة تشوشه .

ثم إن المؤلف سوف يعيد اختيار مسرحيته في ضوء قائمة المراجعة الحديدية ليكون على ثقة من أن المخرج فعّال خلال القسم كله الذى خصصه للمقاومة . إن المخرج ينبغى أن ينشأ فى حياة عند نقطة الهجوم ويظل حيا كل الحياة خلال التحول . ونهاية المسرحية سوف تحمل المخرج .

ويتوق الكتاب المسرحيون الشبان إلى الحبكات الإضافية وحين يسألون عن موضوع المخرج الأولى للمسرحية يجهلون بفخر أن ما يبدو مخرجاً ثانياً غير متصل بالمعضلة الرئيسية ، هو مع التأمل يبين جزءاً من حبكة إضافية . ولكن سيجد مثل هؤلاء المؤلفين حين تتقدم بهم دراساتهم للفن المسرحى الحديث أن الحبكة المزدوجة الآن ذات حظوة جماهيرية أقل مما كانت عليها ذات يوم . ثم إن زيادة الخبرات غير السعيدة مع خطط قصة مشتبكة ، يرجع أن تقنع الكتاب بأنه من الفطنة لإحكام الأشكال الأبسط أولاً .

ولنوجز ثانية : الكتاب المسرحى حين يراجع المخرج فى خطيته يحسن به أن يسأل نفسه تلك الأسئلة :

١ - هل المخرج بين الأجزاء المتصارعة في مسرحيتي واضح ؟  
( بالضبط ما يريدون إدراكه هل أنجز أو تقرر ؟ ) .

٢ - هل المخرج هام ، ممتع ؟

٣ - هل كتابتي - على المسرح ، وبالحد الذي وصلته الآن -  
تبدو في غير ما اعتدال مراوغة ؟ ألا يكون من الأفضل لو بسطت  
حبكتي لتتضح أكثر ؟

#### التفسير :

التفسير في المسرحية ينشأ مباشرة من الرغبة الأولية للشخصية  
القائدة . وحين يريد ، يكون للمسرحية فعل ، وحين يتوقف عن  
الإرادة ، تقعد المسرحية وتستريح . وكلما ازدادت الشخصية عنفاً في  
رغبتها ازدادت المسرحية حركة . إذا عرف المؤلف هذا سيدشعر  
بالحاجة إلى مراجعة كتابته دائماً للتدليل على ما لبطل مسرحيته من  
جوع عاطفي . ومهما يكن من أمر ، فليس مما يكفي أن يريد البطل  
وحده . وإذا أريد له وقت عمل صعب وممتع لينال رغبته ، فينبغي أن  
يراجه بمقاومة عنيفة . وهذا يعني أن الخصم أيضاً ينبغي أن يكون  
ذا أحاسيس قوية . وهكذا ، فإن الكاتب المسرحي إذا راجع التفسير  
في مسرحيته ، ينبغي أن يمنح تفكيره الذي لا ينقطع للرغبات الدافعة  
لبطل المسرحية وخلصه معاً .

ومرة أخرى فلنوجز ٠٠٠ الكاتب المسرحي ، متأملًا العبارة الثالثة في قائمة مراجعته الذهبية ، ينبغي أن يسأل نفسه هذه الأسئلة :

١ — هل رغبة الشخصية الرئيسية واضحة وقوية ، وهل هي ذات طبيعة من مثل تلك التي تسبب مشاركة الجمهور العاطفية ، وتشدد انقباضه ؟

٢ — هل رغبة الخدم تقاوم لرغبة الرجل الآخر — خدمة لها اعتبارها ؟

٣ — هل الرغبةتان تلتقيان رأساً بطريقة تولد أعظم قدر ممكن من الحرارة المسرحية مطابقة للمخرج في هذه المسرحية ؟





قنمية المسرحية



## الفصل التاسع

من خلال عين الممثل

شركاء الكتاب المسرحي

غالبًا ما يرجع في المسرح إلى الخطّية المسرحية باعتبارها «علامات» مسرحية . إن هذه العلامات المسرحية ليست تمامًا ذلك الشيء الذي يراه جمهور المسرح ويسمعه ، والذي يتجاوب معه بالدموع والضحكات ، ولكنه التوجيهات المكتوبة لتلك المسرحية . وهي بهذا الاعتبار تشبه صحائف العلامات الموسيقية التي يعدها الملحن للجوقة الموسيقية . والرموز السوداء على مثل تلك الورقة ليست هي بذاتها الأنغام ، ولكنها توجيهات إليها . إنها تنبئ المغنى أين يضع صوته ، وتنبيه المتابعين بالآلات كيف يحركون أصابعهم ، والقائد كيف يمالج بيديه عصاه لكي ينتج تأثيرات موسيقية معينة . إن النظرة المقسمة للعمل المسرحي ترى أنه مجهود جماعي . فالمؤلف هو الفنان الأول في التتابع ، إنه صاحب الرؤية الأولى ، وهو الشخص الأول الذي يعمل شيئًا ما متعينًا من تلك الرؤية إنه يأخذ من ضباب الأفكار ويفرز في الورق . ولكن بعد إذ يدونه ينبغي أن يسلمه بدوره إلى الآخرين ؛ إنهم

المفسرون . . . ؛ من الممثلين وفناني المناظر ، والمهندسين ، والصناع ،  
وينتظم الكل كفريق تحت إشراف مدير .

وإذ أن النجاح أو الفشل لخطية مسرحية جديدة يعتمد حتماً  
على كيف تترجم بطريقة فعالة إلى تمثيل حي ، فهي توجب على المسرحي  
أن يعطى قدراً من التفكير في الاحتياجات الأساسية لشركائه .  
ونصف بعضها منها فيما يلي من صفحات . وأول ما يراعى من  
الاحتياجات تلك التي للممثل .

### الموجودات المسرحية :

يتوقع الممثل من الكاتب المسرحي أن يؤلف مسرحيته في  
تعبيرات من الموجودات الحية . فهو يعلم أن المادة الأساسية التي ينبغى  
على المؤلف أن يركب منها خطيته ، هي الأفكار والعواطف الإنسانية ؛  
الأمر الباطنية غير المرئية . واسكنه يعلم أيضاً أنه إذا كان لهذه  
المادة الباطنية أن تترجم إلى فعل محسوس على المسرح ؛ فإنه ينبغى  
على الكاتب أن يقدم رموزاً ملائمة يستطيع الممثل أن يعمل بها .

وبعبارة أخرى ؛ فإن الممثل يطلب من المؤلف إذ يكتب  
توجيهات أدبية للتمثيل المسرحي — أن يفكر من أول تأليفه إلى  
آخره ، في أشكال من الخيال المرئي والسموع . وبينما المؤلف يكتب

ينبغي أن يرى المظهر المادى والحركات ، ويسمع الصوت — يرى التمثيل المحسوس للأفكار والأحاسيس الباطنية . ينبغي أن يخلق موجودات ؛ موجودات تثير حواس المشاهد الخمسة إثارة ملزمة إلى حد أنه لا يستطيع أن يفات من الإحساس بالصدمة الشخصية ، أولاً بتأثيرها .

إن الممثل لا يستطيع أبداً أن يقف ساكناً على المسرح في شخص أحد شخصيات المؤلف آملاً أن يقرأ الجمهور ما بذهنه . إنه ينبغي أن يستخدم الكلمات ليكشف عن ذلك الدهن ؛ وينبغي أن يكون لديه ما هو أكثر من الكلمات . ينبغي أن يكون لديه تغيرات في تعبير الوجه ، وأنواع عديدة من الحركات الجسمية . ينبغي أن يكون لديه كل تلك المظاهر الخارجية ليهتز ارتباطه الديناميكي بالموجودات الإنسانية الأخرى — كيف أنهم اجتذبوه أو صدوه ، كيف أثاروا هم الصاعدة والمهابة ، وكيف أثاروا دوافعه ليظهر الغضب والحب ، ليضرب ليخرب ، أو يدلل ويبني .

إن عالم المسرح الذى تتحرك فيه الشخصية المسرحية ليس مليئاً بحسب الموجودات الإنسانية ، ولكن أيضاً بالأشياء التى تستعملها . ويمكن أن تتخذ الأدوات والأواني والأثاث مما تستعمله الشخصية المسرحية . وأيضاً الحوائط من حوله — يمكن أن تتخذ سمات شخصيته خبيرة أو شريرة امتلاء مع ما قد تستطيع تلك الأشياء

عمله في نجاح أو إعاقة امرئ. يبحث عن التعديل في موقف ما .  
ولذلك فعلى الكاتب المسرحي أن يفكر في كل تلك الموجودات التي  
تكون محيط الممثل . وتلك الأشياء بخاصة تصلح لأن تحوز وجوداً  
قد ظل طويلاً مرتبطاً بحياة ذات فعالية لرجل أو امرأة . فكرسى  
معين جالس عليه لسنوات شخص ما يمكن بعد وفاته أن يعطى  
تأثيراً بطول البقاء يحترمه الناس . وذلك التأثير يمكن أن يكون  
بالتعاطف أو المزو ، أو حتى الفزع . وهكذا ، ليس الكرسي  
فحسب ، ولكن أيضاً المائدة ، والسريـر ، والزهرة القائمة ، والكتاب  
وحتى غلاية مطبخ يمكن للؤلف أن يجعلها ذات وجود .

تلك الموجودات ، إنسانية أو مضافة إلى الإنسانية ، تكون  
المجتمع المسرحي الذي يلعب فيه الممثل . إنها ضرورية له ضرورة  
مطلقة ، فبدونها لا يستطيع الممثل حتى أن يبدأ مهمة الإسقاط  
لذهن الكاتب المسرحي ، لأنها واسطته إلى الترجمة .

### الشخصية ذات الأهمية

إنه لما يعادل الممثل أهمية ، خاصية الفرد المسرحي الذي عليه  
هو أن يقتمصه . وإذا أن الممثل بحكم وظيفته مفسراً أكثر منه مبدعاً  
فينبغي أن تكون لديه المادة التي يعمل بها . إنه يجفل من أن يضطلع  
بسمات شخصية مرسومة رسماً ضئيلاً — لأنه حينما يكون قدر ضئيل

من الإنسانية ليترجم ، فإنه نادراً ما يستطيع هو أن يكون ممثلاً .  
 إن الممثل يريد دوراً مرسوماً جيداً ؛ دوراً مداسباً ذا تفاصيل  
 معتدلة ، يريد دوراً حينما يقرأ يثير عقله كله وقابله كله ، ويجعله يرغب  
 الوقوف على قدميه ويضع يديه في العمل . حقاً — يمكن أن يحس  
 الممثل كما لو أنه يتلقى شيئاً ما من الاتفاق حين يسمع الكاتب  
 يقول حول نقطة معينة من سمات الشخصية : سيأخذ الممثل بالله  
 من تلك . ومهما يكن من أمر ، فإن الممثل نادراً ما يكون راضياً  
 إذ يجد نفسه على المسرح يحاول بقواه الخاصة ، وبوجوده المجرد  
 كمثل ؛ أن يفتح جمهوراً بليد الإحساس أن السطور التي ينطقها  
 تعنى شيئاً أكثر مما وضعه الكاتب المسرحي فيها . إن الممثل يعرف  
 أن التمثيل يمكن أن يكون ذا جسد حقيقي إذا أضيف الثراء الذي للحيال  
 الممثل وليس أن يحل محله — إلى عقل الكاتب للمسرحي .

إن الممثل يطلب أن تكون الشخصية التي يصورها هامة  
 لمبدعها . فإذا استطاع أن يرى من المسرحي أنه نفسه بطريقة أو  
 بأخرى لا يهتم كثيراً بالشخصية التي رسمها — وأنه لا يحب هذه  
 الشخصية أو يكرهها ، وأنه حقيقة قليل الاهتمام سواء حصلت  
 الشخصية على رغبة فؤادها أو لم تحصل — فالنتيجة أن الممثل لن  
 يجد شيئاً في الدور يعمل به . سيقول الممثل : قد يمكن أن يكون هناك  
 كتاب مسرحيون محايدون ولكنه لن يكون هناك أبداً تمثيل محايد  
 إذ أن المشاهدين سينصرفون جميعاً إلى بيوتهم .

وهناك أمر غالباً ما يفشل المسرحيون الشبان في إدراكه ، وهو حقيقة أن الصفات الإنسانية للشخصية ينبغي أن يبالغ فيها لكي تكون مؤثرة على المسرح . قد يكون الشكل الذي يريد الكاتب المسرحي أن يصوره « رجلاً عادياً » : الجار البقال ، أو العم جوني الذي يقطن جونز فيل ..... ولكن الرجل الذي يجد طريقه أمام المشاهدين ينبغي أن تكون له منزلة أكثر قليلاً من مثال كل يوم . ينبغي أن يتخير المؤلف سمات شخصية ناتجة بعينها ليستخدمها ، سلوكيات مضافاً إليها نوع خاص من الذكاء ؛ ربما حساً فكاهياً إيرلندياً ، أو شجاعة صابرة ثم يبنى هذه الملامح المعينة بعد أن يبدو الشكل المسرحي مألوفاً لأفضل ما في الأصل ، ويسوى الشكل كبيراً إلى حد يكفي ليسيطر على الانتباه .

كل منا يذكر الألعاب التي لعبها صغيراً حين كان يشخص ناساً ليسوا هم . والشخص الذي يتخيره الطفل ليسكونه كان دوماً امرأاً أكبر ، أكثر استطاعة في سبيل الحياة منه . والصبي لا يريد أبداً أن يتخذ شخصاً ناشئاً مشابهاً له . اعتماداً أن يكون طيباً ، و « سائق أجرة » . « وصاحب دكان » و « مدير سرك » و « مخبراً » أو « راعى بقر » . كان الشخص دوماً واحداً ذا سمو لديه .

والكبير حين يحىء كشاهد إلى دار المسرح ليشارك كموكل في إبداء الانتعاش ، لديه نفس الرغبة في أن يذيب نفسه في المغامرات الجسمية وال عاطفية والروحية للشخصية المشابهة له ، ولكنها في نفس



الوقت أغنى من شخصيته . إن الشخصية التي يراها — ويحسها —  
يمكن أن تكون ملكا ، أو تكون شحاذاً . ليست التسمية هامة ،  
إن ما يؤثر في المشاهد حقيقة هو قدرة الشخصية على الحياة الجيدة ،  
أو على الأقل المثيرة ، في تقابح من الأحداث الحرجة .

وبعبارة أخرى فإن الممثل يتطلب أن الشخصية التي تعين  
ليتهجسها تكون بوجه ما ذات دلالة كافية لاستحضار شعور التجارب  
من مشاهدته . يعنى ينبغى أن يتأثر بصفة تجعله للتو بطلا . وهذا  
ضرورى تماماً فى مسرحية نثرية واقعية ، مثلما هو كذلك فى مسرحية  
شعرية رومانسية ، وينبغى أن تكون ثمة لمسة قوية منها أيضاً فى  
الأكوميديا .

وحين نقول إن كل شخص فى خطية الكاتب المسرحى ينبغى  
أن يكون له قوام « مسرحى » : فإن هذا يتضمن بالطبع مقياساً  
للتناسب معقولا . ليس كل رجل أو امرأة أو صبي فى القصة ،  
بحاجة إلى أن يمثل بنفس الدرجة من الجسامة كالطفل . ومع ذلك ؛  
فإن الممثل حتى لأصغر الأجزاء يتوقع أن يجد فى دوره شيئاً ما على  
الأقل ذا خاصية صميرة . ينبغى أن يكون قادراً على أن يمثل السفرجى  
أو خادم الفندق بجو أنيق غير معتاد ؛ ينبغى أن يكون قادراً على أن  
يصور الرجل ذا الأسمال الذى يظهر للحفلة على الباب كامرئ  
يستأهل الذكر .

## شخص يراد تأصيله

إن الممثل — كائنًا ما كان الدور الذى يلعبه — يأمل فى توق أن تحتوى الخطية على الأقل على شخصية فائدة واحدة يستطيع الجمهور أن يمنحها محبته بسخاء . حتى أشد المشاهدين فظاظة سيحقق عقله وإحساسه فى شخص ما . وإذا لم يستطيع للمشاهد أن يجمل نفسه يهتم شخصيًا بنجاح أو فشل طائفة واحدة — على الأقل — فى المقاومة المسرحية . فيرجح أنه لن يعنى بالمقاومة إطلاقًا . وقد لاحظ الكاتب المسرحى الأمريكى « هوارد ليندساي » أن كل مؤلف شاب ( يريد أن يكتب رواية عن عاهرة ) ثم نبه الأذهان إلى حقيقة أن القليل جدًا من روايات (العاهرات) تلك تنجح . حقيقة أنه من وقت إلى آخر يشكل المسرحى المتمرس بطلا من رجل شرير أو امرأة ويحنى الرضا عن عمله . والسبب الذى قاده إلى النجاح بمادة هى بالطبيعة غير واعدة — أنه قادر على أن يهب آثمه بمظمة متألفة تجعله — بنوع من العملية المعكوسة — بطلا من جانبه الخاص . والشرير العظيم هو رجل حاد الذهن ، شجاع ، قوى . إنه ذو ذهن حاد إلى درجة أنه يستطيع أن ينظر الحيوانات ( المستقيمة ) تلك الضئيلة المخاطية حوله ؛ باحتقار ، له عنده تبريره .

هنا قوى تشتهى فى أى رجل . والكاتب المسرحى المتمرس يجعل آثمه ، متحكمًا بالطريقة عينها التى تتحكم بها الشخصية الكبرى

نيطان في الآثم نفسه . والكاتب المسرحي غير المتمرس يجعل ( عاهرته ) سب غير مرضية .

كل ممثل على خشبة المسرح يفيد حينما تكون المسرحية مؤسسة سياسياً راسخاً على فكرة « شخص يراد تأصيله » . كل الأشخاص - ين يساعدون بطلا محبوباً يكونون ذوى دلالة في عيون الجمهور لأنهم ماعدون غاية طيبة . وكل الناس الذين يضادونه هم بالمثل جديرون للملاحظة لأنهم يتهددون العاية . ولتكرر : إن الممثل يريد أن يكون درأ على أن يجعل الجمهور لديه إحساس نحوه . إنه لا ينبغي أبداً أن ظر إليه بفكر اكتراث .

### شيء يخشى

القاعدة الأولية للتصميم المسرحي هي المقابلة . فبدونها لن يكون هناك شكل ، لن يكون هناك فوق بلا تحت ، ولا ضوء بلا ظلمة ، ولا جمال لا قبح ، ولا خير بلا شر . وقاعدة المقابلة التي تستعمل في كل جانب آخر من المسرحية تستعمل أيضاً في العلاقة بين شخصية وشخصية ؛ فإذا كان لدى الجمهور رجل واحد يريدون تأصيله ، فينبغي أن يكون لديهم رجل آخر يستأصلونه . هذا الرجل سيكون بالطبع ، الخصم .

ولقد أبدى بعضهم ملحظاً أريباً إذ قال إن مسرحية قد نشطها بطلها ، لن تكون أقوى أبداً منها حين تنشيط شريرها . ذلك لأن

الشرير يمدنا بالظلام الذى يجعل الشخصية المحبوبة تقف في وضوح بكل خيريتها المذمومة . وكلما اشتد الشرير سواداً ازدادت أسباب خوف الجمهور من أفعاله ، وازداد الجمهور أيضاً اهتماماً بالبطل والرغبة في أن يراه يفتقر .

والسكائن الذى نعبر عنه هنا بالشرير « ليس دوماً » بالطبع شخصية إنسانية . إنه قد لا يكون امرأ على الإطلاق ، ولكن قوة تتحرك خلال عقول الناس ؛ فالخطر الحقيقى على اقتران روميو وجولييت ليس « مونتايجى » ، أو « كايبولت » وما أشبه ، ولكن الكراهية العمياء المؤثرة على البنتين العريتين . والتأثير الأسود في بيت الدمية ، ليس شخصية « تورفولد » عموماً ، الذى هو بالأولى فرد مهذب ، ولكن تحيزه العنيد .

والشئ الذى ينبغى على الكاتب المسرحى أن يجعله على ذكر منه دوماً هو ببساطة أن يعطى من تفكيره للقوة المضادة ، مثلما يعطى قوة الرئيسية ؛ وأن القوة المضادة ينبغى أن تكون شيئاً يستطيع الجمهور أن يخافه — ولذلك يكرهه — مع إحساس كاف يجعل انهزامها يبدو كأنه رغبة شائعة .

## الفعل

« إن هيكل المسرحية دوماً تمثيل صامت » هذا القول يحوى من

الصدق اليوم ما كان يحويه حين نطق به منذ أكثر من أربعين سنة مضت . وإذا كان ثمت شيء ما يقال فهو أنه الآن أيضاً ذو صلاحية أكثر بسبب التردد في الملاهي -- وبخاصة في المسرح الأمريكي الحديث -- مما زاد من تفتح العيون .

إن المسرحية الحوارية يمكن أن تحتوى على الكثير من المادة المسرحية الجوهرية ، ولكن الممثلين المستخدمين في تمثيلها ، فرصتهم ضئيلة في استغلالها لأنهم لا يستطيعون الإبانة عنها في أفعال . إن الجمهور يريد أكثر من الكلمات ، إنه يريد دليلاً شعورياً للعلاقات كلها في الشخصيات جميعاً التي تحتويها المسرحية ، إنه يريد من تلك الشخصيات أن تهدي بالحركات كيف تحس نحو بعضها البعض ، ما إذا كانوا مرغمين على الاقتراب أو الارتداد ، الارتفاع أو الهبوط ، الامتداد أو الانكماش ، ذلك كله فيما يختص بارتباطاتهم ، وما إذا كانوا راغبين في احتضان ، وتغذية ، وزيادة أو بسط كائنات بعضهم البعض الفعالة ، أو مراجعتها ونضيقها ، أو هدمها . إن الممثل لا يستطيع أن يعطى تعبيراً وافياً لكل تلك القوى المدومة إذا أنفق معظم وقته على خشبة المسرح وهو عقلاني في كرسيه ؛ إنه ينبغي أن يفعل أشياء .

وإذن فواحدة من المتطلبات الأساسية للخطية الجديرة بخشبة المسرح أن تحتوى على توجيهات للاثارة الجسدية لها اعتبارها ، وهذا يعنى أنها ستحتوى على عدد حى معقول من المداخل والخارج ، والارتفاعات

والقعدات ، والاعتراضات من موضع إلى موضع . بل تعنى أيضاً أكثر من هذا . إن الحركات المشار إليها ينبغى أن تكون معبرة . إن الحركات لا يمكن أن تكون مجرد شغل آلى مسرحى حشر بغرض « تقوية » المسرحية صناعياً .

وعلى المسرحى أن يزرع بمثابة الحركة التى تكشف عن الاتجاهات المتغيرة لمختلف الشخصيات تجاه بعضها البعض ؛ الحركة التى تعلى نطقاً مرثياً لرغبتهم فى مساعدة أو تعويق أنشطة بعضهم البعض .

إن الحركة الجسدية جزء هام جداً من الفعل المسرحى ، ولكنه ليس كل شيء فيه ؛ فهناك عامل حيوى آخر وهو التغيير . الممثل يطلب أن تسكون الخطية مليئة بالتطورات المتبعة تحددها مقابلات قوية ؛ فالممثل يعلم أنه من غير المحتمل أن يستطيع تحمل دوره أمام الجمهور إذا كان سيجهز دوماً على أن يشغل الوضع هو هو على خشبة المسرح ويستخدم الناس أعينهم فى الخلط عينه من المحاورة . إن دوره ينبغى أن ينمو ، والموقف ينبغى أن ينمو . ينبغى أن يكون ثمة مصاعد ومهابط ، ومداخل ومخارج . وأن مجرى الفعل السكلى ينبغى أن يجزر ويمد ثم يجزر مرة أخرى .

وعامل ثالث ، وربما أعظم أهمية فى الفعل المسرحى ، هو الإحساس الدائب بالقلق ؛ الإحساس بشيء ما ؛ دوماً وشيك الوقوع . ينبغى أن يحس الممثل — طول الوقت وهو على المسرح — أن الجمهور يعنى إلى

كلماته ، وينظر إلى حركاته في توقع ؛ مشوق يرى ما سيفعله بعد . إن كينونة القلق تعنى أن المؤلف قد منح فكرياً مناسباً للدوافع المحركة في المسرحية ، تعنى أنه قد صمم الأزمة الرئيسية بطريقة تجعل الجمهور يريد أن يراها محولة ، وهو يمسك بالحل للخطوة الأشد تأثيراً قرب نهاية القصة ؛ فهو قد جعل لكل جزء موضعاً في المسار المضطرب . وإذا أمكن للممثل أن يرى مثل هذا في دوره الخاص ؛ فسيذكر أنه أيضاً ملء بالأفعال .

### الكلمات الممنحة

إن شخصيات المسرحية يمكن أن تكون محملة بالخيال ، وعلاقاتهم يمكن أن تكون مخططة بالأفعال ، وبعد فلعلهم أن يظلوا أبداً خرساً بسبب أنه ليس لديهم ألفاظ جيدة يقبضونها مع بعضهم البعض . إن الممثل يشغل باله أولاً بما عليه أن يقوله ، ثم هو عليه أن يشغل باله أكثر بالطريقة التي سيقول بها . الحوار المسرحي هو وسيلته الصوتية للاتصال بنظراته ، ومن ثم فهو حساس جداً لشكل الحوار . إن الممثل يدرك ، وإن لم يدرك ذلك كثير من المخرجين الهواة غالباً ، إن ألفاظ المسرح ينبغي أن تكون أكثر بلاغة من مثيلاتها في الحياة اليومية . إن تلك الألفاظ ينبغي أن تكون أكثر شيئاً في الإحكام ، أكثر شيئاً في التعديد ، أكثر شيئاً في الازدحام . ينبغي أن تكون معبرة في اقتدار . ومستعدة في قوة . إنها لن تكون أبداً تقريرية صرفة ، لأن هذا نسخ حرفي للكلام العادي خارج المسرح ، وفي هذا إنكار لمفهوم المسرح كله .

حتى في أشد المسرحيات واقعية ، ينبغي أن يضاف إلى الحوار نكهة ؛  
فالكاتب المسرحي يصممها ، وحين يجعلها تبدو طبيعية يعطيها فعلاً  
معياراً زائداً من الطعم للملحى .

وطبعاً لا توجد هناك قواعد لكتابة الحوار ، ولن يكون أبداً ،  
لأن الحوار من أشد الأشياء شخصية فيما يتعلق بتأليف الكاتب المسرحي  
ومهما يكن من أمر ، فمن الممكن الإشارة إلى سمات عامة قليلة يمكن  
أن توجد في أسطر أكثر المسرحيات نجاحاً .

أولاً : اللغة سهلة أدبية ... الألفاظ أغلبها من الحياة اليومية . .  
الحوار يمكن نطقه عالياً وببساطة . . الحوار سلس ، ليس به معضلة  
لسانية ، وإيقاعى به اهتزاز مستجد . . الكلمات القوية تبيء متقنة  
عند تلك النقاط من المحاوره حيث الأفكار بحاجة إلى التأكيد . وليست  
هناك جمل مشوشة ترف حول الممثل لتختلس أنفاسه ، أو تورط جهازه  
الصوتى ؛ فالألفاظ مفتقة جيداً ومنسقة جيداً .

ثانياً : تميل المحادثة إلى أن تكون قصيرة ؛ فهناك فكرة ،  
وفكرة واحدة فحسب في كل حديث . والجمل نمطياً قصيرة ومستقيمة .  
وينبغي لها أن تكون بهذه الطريقة حتى يستطيع النظارة أن يمسكوا بها  
طول السياق ؛ اللهم إلا في المسرحية الشعرية كما هو الحال عند شكسبير ،  
فإن عدد الكلمات في كل جملة لا يتجاوز الخمسة والعشرين . وكثير من  
من الجمل أقل بكثير من أجزاء الجملة .



ثالثاً : ... الحوار المؤثر ذو استمرار ؛ فالشخص الذى يصنف  
إليه قد يحس إحساساً متميزاً بالنقص إذا توقف تتابع المنطوق فى أى  
موضع قبل نهاية المنظر ؛ فكل حديث يستدعى الذى يليه ، وكل  
شخصية مرغمة على أن تجيب على الأخرى بسبب الطريقة التى  
تتكلم بها .

والمؤلف الشاب الذى يرغب فى أن يطبق على حوارهِ اختبار  
الاستمرار ، يستطيع أن يسأل نفسه سؤالين :

- ( أ ) هل محادثاى تقفز ؟ هل كل واحد بدوره يقفز إلى الجانب  
الآخر فى الحوار بطريقة تضطره إلى تلقيه وإلى رد الكلام ؟  
( ب ) هل طريقة ( خد وهات ) فى النشاط الشفاهى يستطيع إيقافها  
عند أية نقطة بلا تعد على حاسة التقرب لدى النظارة ؟

إذا استطاع المؤلف أن يجيب بنقطة ( نعم ) على السؤال الأول  
وبـ ( لا ) على الثانى ، فليكن على شيء من الثقة أن سطورهِ ماضية قدماً .  
والأعظم من هذا كله أهمية ، أن يكون الحوار المسرحى ثرياً  
بإشارته ، مليئاً بالخيال ، يجتذب خيال النظارة . بهذا يكون الحوار  
اقتصادياً جداً فى البيان ، وأنه لا يزال يتضمن الكثير . إن أفضل  
أجزاء المسرحية ، وإن أعظم الأفكار والمواطف إثارة ، تجدها مبنية  
بين السطور .

إن القدرة على كتابة الحوار البليغ تنبع جزئياً من هبة طبيعية فى  
الحديث . وإلى مدى عظيم تنمو بالممارسة غير المنقطعة بمضاهاة قراءة واعية  
لنماذج عديدة جيدة .

# افضل المسائر

من خلال عيني فنان المناظر

اهتمام المصمم بالجو المحيط

ما يهتم به فنان المناظر ( يشار إليه عادة بالمصمم ) هو عنصر البيئة المرئية . إنه هو الذي ينبغي أن يبتكر الأوضاع للفعل المسرحي . إن الوضع الذي يعمل لا ينبغي لحسب أن يوضع الفعل المسرحي ، ولكن أيضاً يزوده بمسائل معمارية وميكانيكية ، ويحيطه بإحساس يبعث على الإقناع . إن الفنان يجب أن تكون له حرية معتبرة لتخطيطه ، وهو يدرك أنه لن يستطيع أن يعضى في هذا بعيداً حتى يلم أيضاً بما دار في ذهن الكاتب المسرحي . إن الأفعال والأجواء هي بالطبيعة تتبادل التأثير والتأثير إلى درجة أنه من المستحيل منطقياً إتمام ، أو حتى التفكير ، في واحد منهما بدون الآخر . فكلاهما جزء من التصميم نفسه ، ولذلك قبل أن يبدأ فنان المناظر في مواءمة خياله الخاص بمشكلة الوضع ، فإنه يتوقع من الكاتب المسرحي أن يلتقى وثلاثة أو أربعة متطلبات عامة فيما يتصل بتخطيط الوضع .

الجو العبر :

والطلب الأول الذي يطلبه الفنان من المؤلف هو أن يحدد بالضبط

الذى يريد لشخصياته أن تتحرك فيه . وهنالك عديد من الأسئلة ينبئ  
هو أن يحدد بالضبط نوع الجو المحيط توجيهها : هل الجو المحيط خفيف  
أو ثقيل ، من النوع الذى يفدى الإحساس بالرومانسية أو السكوميديا ،  
أو من النوع الذى يولد الأحاسيس السوداء للتراجيديا ؟ وبالضبط أين  
المسكان الذى تلعبه المسرحى لقصته ؟ هل هو فى الريف ، أو فى بلدة  
صغيرة ، أو فى المدينة فإذا كان السكان مدينة فأى المدن ؟ (نيويورك  
وشيكاغو وأتلانما ذات شخصيات بيئية متغايرة تبايراً كلياً ، فإذا كان  
الوضع شقة ، فأى نمط من الشقق : أثرية من الطبقة المتوسطة ... أم فقيرة ؟

كل تفاصيل الحجرة : ارتفاع السقف ... حجم الأبواب ... لون  
ورق الحائط ... ستائر الدوافذ ... الأثاث .. تركيبات الإضاءة ؛ كلها  
تنتج تأثيراً على أفكار شاغلي الحجرة . والتفاصيل عينها تمكس ببلاغة  
أذواق وأشواق الناس الذين يعاشونهم . وهذا صادق بخاصة فيما يتصل  
بالديكورات التى ينصبها شاغلو الحجرة : الزهور .. الأواني .. الصور ..  
ثم بالطبع تلك الستائر الواشية دوماً . ويساوى هذا تعبيرية ، الأدوات  
والأواني ، والمواد النزلية الأخرى التى يتداولها شاغلو الحجرة والتى هى  
لهذا قد أصبحت تقريباً امتداداً للشخصيات الإنسانية نفسها .

وهنا مثال نموذجى لوصف مسرحى مأخوذ من المفتر الثانى فى  
الفصل الأول من مسرحية ( يوجين أونيل ) : « ما وراء الأفق » :

حجرة الجلوس فى بيت عزبة « مايو » حوالى الساعة التاسعة فى

نفس الليلة على اليسار نافذتان تطلان على الحقول . تجاه الحائط بين النافذتين مكتب عتيق الطراز مصنوع من خشب الجوز . فى الركن الشمالى ، خلفاً ، بوفيه بمرآة ، وفى الحائط انطلقى ليمين البوفيه ، نافذة تطل على الشارع . ويجاور النافذة باب يفضى إلى الفناء . وفى أقصى اليمين ، أريكة مزدوجة بشعر فرس أسود ، ثم باب آخر يفتح على حجرة النوم . وفى الركن ، كرسي ذو ظهر مستقيم . وفى الحائط الأيمن ، قرب الوسط ، معبر له باب مفتوح يؤدى إلى المطبخ . وفى أقصى الأمام موقد دفاية مزدوجة بفحم ، وسطل الفحم ... إلخ . وفى وسط الأرضية المغطاة حديثاً ببساط ، مائدة طعام مصنوعة من البلوط ذات غطاء أحمر وفى وسط المائدة مصباح زيت كبير للقراءة . ثمة أربعة كراسى ، ثلاثة منها هزاة ، أغطية ظهورها من السكروشيه ، وواحد مستقيم الظهر ، موضوعة حول المائدة والحوائط مغطاة بورق أحمر قاتم ذى نمط طومارى .

كل شيء فى الحجرة نظيف ، أحسنت صيانتة ، وفى موضعه المضبوط ، وبسد فليس هنا ما يوحى بأى تألق فيما يتصل بالسكل . بالأحرى الجو ؛ جوراحة وتنسيق لثراء بسيط ، نالتة الأسرة بمشقة ، ولكنها تتمتع به وتسوسه كوحدة .

وفى بداية الفصل الثانى تفسير شخصية أسرة مايو وأحوالها ، والأوضاع تمكس التغيير .

( المنظر الثانى تماماً مثل الفصل الأول . حجرة جلوس ببيت العزبة

حوالى الثانية عشرة والنصف من ظهر يوم حار ذى شمس محرقة فى منتصف الصيف ، بمد سنوات ثلاث . كل النواقد مغلقة ، ولكن لانسمة تثير الستائر البيضاء المنيرة . ستارة بابه مرقمة فى المؤخرة ، ومن خلالها يمكن أن يرى الغناء ، وامتداد مرجته الصغيرة يشطرها ممر قذر يقضى إلى الباب من البوابة فى السور الأبيض المحصن بالأوتاد ، والذي يحدد الطريق .

لقد تغيرت الحجرة ، ليس كثيراً فى مظهرها الخارجى مثلما فى جوها العام . وتفصيلات قليلة ذات مغزى تعطى دليلاً على الإهمال ؛ حتى عدم الاقتدار ، على أن بذور شقاء بسبيل أن تبذر . بدت السكراسى وسخة من نقص الطلاء ، وغطاء المائدة مبقع ومموج ، وأبدت الخسروم فى الستائر لمبة طفل قد ذهب أحد ذراعيها ، موضوعة تحت المائدة ، وفأس قائمة فى ركن ، ومعطف رجل ملقى على التكا فى المؤخرة والمكتب قد تسكومت عليه نثرات ، وعدد من الكتب مكسب بإهمال على جانب الدولاب . إن ما لظاهرة اليوم الشمس اللافت من إنهاك يسدو وقد تغافل إلى الداخل ، تلبساً حتى للأشياء الموات ، رداء الضنى القاطع . كل رجاء .

وبعد سنوات خمس انحدر سكان البيت أكثر ، والكانب المسرحى يشير إلى ذلك بصرياً عند مستهل الفصل الثالث .

( جو الحجرة كله ، مقارناً به فى السنوات الأولى ، جو فقرمألوف

إلى درجة اليأس والاستسلام ، حتى لم يعد بعدُ خجلاً أو حتى دارياً بنفسه (١) .

وقد أعطى التقدم المدهش للمصباح الكهربى وكل الأجهزة المتقدمة التى ابتكرت للتحكم فى اتجاه إسقاط الضوء ، وفى لونه ، وفى كثافته على المسرح - قد أعطى ذلك كله فنان المآظر - فى أيامنا هذه - فرصاً جديدة لإبداع تأثيرات ضوء الشمس ، ضوء المصباح ، ضوء الشمعة ، وضوء النهار ؛ وحتى إظهار تغير الفصول . ولذلك فهو يأمل فى توق من الكاتب المسرحى حينما يعد خطبته أن يتخذ قراراً واضح التعديد عن زمن اليوم أو الشهر ؛ ما إذا كانت السماء صافية أو مغيمة ، وما الطقس الجوى داخل الحجره وخارج الشباك ؟ فـ كل تلك الأشياء ذات تأثير على الشخصيات التى سيمصورها الممثلون ، وفنان المآظر يريد أن يكون قادراً على استخدامها .

والمؤلف الحديث ولو أنه يكتب وصفاً تام الاستيفاء عما فى ذهنه عن الأوضاع ، غير أنه لا يستطيع تدوين كل شيء . فإذا فعل ذلك فعليه أن يكس حواره بتوجيهات مسرحية كثيرة إلى الحد الذى لا يبقى فيه للكلمات المنطوقة إلا حيز ضئيل . ولذلك فما يفعله المؤلف عادة ، هو أن يصف بالأولى الحالة البصرية التى فى ذهنه تماماً ، ثم يضيف ملاحظات

---

(١) بوجين أونيل ( ما وراء الأفق ) .

خاصة كافية فيما يتصل بالمارة أو الأثاث لتشير إلى بقية الأوضاع . وعند تلك النقطة يضطلع فنان المباظر بمهمته . ومهما يكن من أمر ، فإن هذا المصنوع من جماعة المفسرين بينما هو يمتضى في عمل رسومه ؛ يريد أن يحس أن الكاتب المسرحى برغم أنه يستعمل نجس كلمات قليلة ليصف البيئة قد أحس فعلا وجود هذه البيئة إحساساً كاملاً خالصاً على طول طريق تأليفه ، إلى حد أنه يفهم كل جزء من العمل مع البيئة .

### قدر من الفراغ

إن الحجم القياسى لفتحة ستارة المسرح اليوم حوالى ٣٠ قدماً . وفراغ التمثيل خلف خط الستارة له نفس الاتساع ، وهذه مساحة كبيرة حقاً ، وفنان المباظر يتوقع من المؤلف أن يحسن استغلالها جميعاً ، متجهباً الميل الشائع إلى تكوين الأبواب والقطع الثقيلة من الأثاث في جانب من الحجرة ، وترك الجانب الآخر عارياً .

ومن أكثر الأشياء التى يمكن استغلالها على المسرح ، الفراغ ، وعلى الكاتب المسرحى أن يفيد منه كل الفائدة . إن الفراغ الذى يلقى الشخصية المسرحية يمنحه تفرداً وعظمة . ولهذا السبب فإن أشكال القادة فى قصة مسرحية بحاجة إلى أن توزع على مساحة التمثيل لتعلاّم مع الخلطة التى تعطى كلا منهم فراغاً يؤسس فيه نفسه . وبالطبع ، فإن المسافات التى يمكن إهمالها حينما يكون هناك أسباب وجيهة ، لأن تجميع

الشخصيات ممّا ؛ ولكن الكاتب المسرحى يكون حكيما حينما يفكر فى تصميم الفراغ بنفس القدر . إن الأبواب التى أجيد فصلها ، والدوافذ ، والأثاث ، لا تساعد فحسب على توضيح المشاهدين كلا حيث يمكن إجادته تصويره حين سكونه ؛ ولكن تمنحهم أيضا فرصا للحركات المبهرة خلال الفراغ حينما يمشون فى التمثيل .

وبينما يميل معظم الكتاب المبتدئين إلى التفكير فى الأوضاع المسرحية فى حدود مكانية ضئيلة جداً يظفونها أحسن لإخراج قصتهم المسرحية ، فإن الخطأ قليل فى الطريق المضاد . والخطأ الشائع فى هذا النوع شيوعاً تفوق شدته حدود التصور ، يحدث فى اتجاه العمق .

إن المساحة التمثيلية بعرض ٣٠ قدماً ، نادراً ما تمتد خلفاً من خط السقاية أكثر من ١٥ قدماً أو ٢٠ قدماً على الأكثر . ويحتمل أن منظر تمحدر السماء ، وخلفيات أخرى لقطع من مناظر طبيعية معينة ، مثل ظلال جبال قصية ، أو قمم سقوف ، يمكن جميعها أن توضع خلفاً أبعد ، ولكن عمق الوضع الرئيسى من الأمام إلى الخلف لن يكون أبداً بمقدار العرض .

وهذا يعنى أن الكاتب المسرحى ينبغي أن يكون حريصاً فى ألا يسأل عن أبواب كثيرة جداً ، أو مفاصل أو دواليب على جوانب الحوائط ، ففنان المناظر لن يكون قادراً على إيجادها جميعاً تمت .



## جودة الرواء

بسبب الطريقة التي يجلس بها المشاهدون في قاعة عامة ، وبسبب الطريقة التي تضاء بها مساحة التمثيل ، فإن تمت مواضع معينة على خشبة المسرح أكثر ملاءمة للتمثيل المسرحي من غيرها . وبما أن أفضل مكان هو شقة عريضة من خشبة المسرح تمتد يميناً وشمالاً إلى حوالي خمسة أقدام من جوانب إطار ستارة المسرح . ولأنه لحق أن إضاءة خاصة سواء وقتية أو دائمة يمكن أن تلتقط — مؤكدة — جزءاً معيناً من الوضع في المؤخرة أو يميناً أو شمالاً ، ومهما يكن من شيء فإن المؤلف إذا كان يطلب هذا النوع الخاص من التنظيم لمساحته التمثيلية ، فإنه ينبغي له عمله بإدراك حسن يعنى أنه مفتوح العيدين للتأثير الجيد وليس مهملاً له .

و غالباً فالمؤلف يعرض خطة فقيرة حينما يطلب لهداية هامة طريقاً مستقيماً في اتجاه الركن الأيمن أو الأيسر ، أو يضع أريكة أو كرسيًا لجري هام من الحوار في أقصى جانب من الحائط . ومن المرجح جداً أن الممثلين حينما يرغبون على استخدام مثل تلك المداخل والآثـاث — أن يجدوا أنفسهم خارجين عن مرأى المشاهدين موضوعين بعيداً هنا على نفس الجانب من القاعة .

وعلى نحو ما حكنا بالفقر لما صممت الكراسى لتستخدم في المناظر الهامة ، ودفع بها تجاه ظهر الحائط ، هنا أيضاً حيث الضوء ينبغي توفيره

المنظر ، فإنه نادراً ما يكون قوياً قوة كافية لإضاءة واضحة حقيقية لوجوه  
الممثلين . وحينما ينطلق بحوار ممتد من هذه المساحة ، فإنه يبدو عادة آتياً  
من مسافة مضنية إلى الحد الذى يفقد فيه أى إحساس بالألفة .

وما قيل هنا حول وضع الأدوات للتمثيل ، ينطبق أيضاً — إلى  
حد له اعتباره — على تصميم المنظر نفسه — فـما هو تصويرياً يعطى أعظم  
الملامح تعبيرية ، ينبغي ألا يركز فى الجانب أبداً ، ولكن فى الوسط  
والخلف ، فى تلك المواضع حيث يستطيع المشاهدون رؤيتها جيداً رؤية  
مساوية من الوسط واليمين والشمال من القاعة ، فى كلا أسفل الدرج وفى  
الشرفات .

وبعد إذ قد فعل الكاتب المسرحى ذلك ، ينبغي أن يعطى بعض  
التفكير أيضاً للحوائط الجانبية من نصيب المسرح . فإذا لم تكن تلك  
مصممة بكفاية فسفهدو عارية جداً وبخاصة للمشاهدين الذين يحدقون فيها  
مباشرة عبر القاعة .

ولكن يتجنب الكاتب المسرحى الأخطاء الأكثر شيوعاً فى  
التصميم الفراغى ، بما فى ذلك الرونق الذى يتضمنه ، ينبغي له أن يعمل  
دراسة كاملة لدار التمثيل التى يأمل تقديم إنتاجه فيها — أو دار مماثلة  
لها — ثم ينفذ قياسياً خططه الأرضية بعناية . وبعد إذ يعمل هذا فى  
مسرحيات عدة ، يتركس ذهنه على الإحساس بالمسرح إلى درجة أنه لن  
يكون بحاجة إلى إعداد رسوم بعد لمعاونته .

## الأوضاع التجريبية :

تنطبق الإرشادات التي في الفقرات السابقة على البيئات الرئية في أكثر مبانى المسرح تقليدية . والمسرحيون الشبان - اليوم مهما يكن من أمر ، يقومون بعمل تجارب كتابية متممة وكثيرة في أشكال تطرح ظهرياً ، حدود إطار ستارة المسرح قديماً أو تلتفى الإطار كلية . وبعض منهم وبخاصة أولئك الذين يكتبون لتقدم مسرحياتهم خارج وطنهم ، يتصورون أن يجرى تمثيل مسرحياتهم ليس على مسرح واحد ولكن على مسرحين أو ثلاثة . وكلما عفى الزمن ، فإن مساحات تمثيلية جديدة وأكثرونة أيضاً - تبتكر . والكاتب المسرحي كبديع ، له الحق في أن يفكر في أحسن الوسائل الممكنة لإسقاط رؤيته . ولكن مهما يكن من أمر شكل مكان التمثيل الذي يريد مسرحيته أن تقدم فيه ، ينبغي أن يتأكد أن شكل الوضع ، وروح المسرحية متحدين بدرجة أن يستطيع الممثلون استغدام الأوضاع جيداً ، وأن يستطيع المشاهدون رؤيتها بوضوح .

## مشكلة الاقتصاد في النفقات :

يتسبب كثير من صراع مصمم المناظر عن الحالة الزمنية لميزانيته . وغالباً حينما يسمعه المؤلف نائراً حول بعض البنود المقترحة ، ويخلص من ذلك إلى أنه فرد غير متعاون مع الزمرة - لا يتحقق أن المصمم قلق لحسب من التكاليف . إن الفنان يجب أن يحلم مع الكاتب بالضد

اللازوردية ، والشرفات الذهبية الانسيابية ، والسلام المتعنية المصنوعة صنمًا يأخذ باللب ، ولسكنه يعلم واقعيًا أنه لا يستطيع أبدًا أن يبنينا .

وهنا بعض أطراف سيعطيها فنان المناظر للكاتب المسرحي — مفترضًا أن المؤلف يريد حقيقة أن تمثل مسرحيته ، وإلا فليدرك أنها لن تمثل إذا تكلفت الكثير جدًا .

\* لا تصمم تمثيلك خمس أوضاع مختلفة إن كانت اثنتان تخدمان جيدًا غالبًا ما تريح كثافة التمثيل بالتركيز .

\* اجعل كل وضع بسيطًا قدر ما تستطيع دون أن تعرض للخطر صفاته التعبيرية . تجنب كل ما هو غير ضروري ، يعنى ما تكرر بغير معنى .

\* تردد قبل أن تقرر سؤال فنان المناظر عن كاتدرائية سانت جون المقدسة أو المحطة الرئيسية الكبرى ؛ فإذا كان ينبغي أن تلتقط مكانًا كهذا فلا تطلب وضعًا لمنظر كامل . تغير موضعًا تكون فيه التفاصيل المعمارية والأثاث نسبيًا غير معقدة — ركن ، عم ، مقعد تحت شباك — ثم اعمل زاوية في الحوائط بطريقة تغلق منظر بقية البناء .

\* تذكر أن التكريس هو أشد مواد البناء للمنظر غلاء . ولهذا السبب لا تسأل عن أبواب أكثر صلابة أو طرق ذات مراقبة أكثر مما

ينبغي أن يكون . كن اقتصادياً في المنصات . إنها لن تضعف ولو طفيفاً  
إلى قيمة عرضك . ولكنها تستطيع بسهولة جداً أن تضاعف التكاليف  
مراراً عديدة .

\* أفد إفادة كاملة من إمكانيات الإخاء ، فإن يضع مواضع  
من الضوء متعمكاً فيها بثبات ممكن أن تخفض تكليف وضع إلى  
النصف ، وفي نفس الوقت تزيد من الخاصية التعبيرية زيادة  
عظيمة .

# الفصل الحادى عشر

من خلال عينى مدير المسرح

تمثيل منظم

إن مدير المسرح عضو من أهم أعضاء الفريق العامل فى المسرح ، فهو يباشر العرض خلال تمثيل المسرحية . قد يحلم البعض برؤى جميلة ، ويزهون بإنتاجهم تحت إسم الفن . أما مدير المسرح فينظر إلى جهود المبدعين والمفسرين على أنها مرتبطة معاً فى عرض مؤثر مدة ساعتين ، عرض لا يشوّه دخول خاطيء ، لا توقعات غير متوقعة ، لا ضربات خاطئة لمصا الهلياردو ، لا مناظر أو أصوات مشوشة ، لاشئ يقطع الانقياء الذاهل للجمهور .

إن مدير المسرح رجل ذووب على مشقة العمل ، وذو ضمير ، وغالباً ما يكون أيضاً إنساناً ضجراً . وإذ أن هناك العديد من التفاصيل حول التمثيل ، والمناظر ، والمقتنيات ، والإضاءة ، والملابس ، والتأثيرات الصوتية التى قد يبتريها الخطأ فى الجرى الطبيعى حتى للتمثيل المستجد كم يكون مدير المسرح ممتناً عميق الامتنان للسكاتب المسرحى الذى يعطيه فى المحل الأول خطية جيدة التنسيق .

إنه يرجو بمرارة أن يكون دخول وخروج كل ممثل مقسماً بالوضوح، وهو يرجو بنفس الحواس أن يسمح المؤلف بقدر من الوقت خارج المسرح لمثل تلك التغييرات، كتغيير الملابس. والكاتب المسرحي الذي يخصص صفحة كاملة بين دخول في ثوب سرية والعودة للجمهور في ثوب ثان؛ قد لا يعلم أن الوقت الذي سمح به لهذا التغيير هي ثانية ضئيلة. (ربما أنفق هو ساعة يكتب تلك الصفحة، ولذلك فهو يشعر أن الوقت الذي يستغرقه التمثيل ينبغي أن يكون كبيراً بالمثل).

موضع ثان يبحث مدير المسرح فيه عن التفكير الواعي، وذلك في التغييرات بين المآظر خلال فصل ما. وإذا أن مثل تلك المآظر تصمم عادة ليتبع أحدها الآخر بفترات زمنية لأدنى حد، فإن الممثلين إذ يقفون منظرًا في أحد الثياب، ويفتتحون منظرًا تاليًا في ثوب آخر، يجدون أن تغيير الملابس المطلوب منهم يستحيل عمله في الفترة القصيرة المشار إليها. ويكون الكاتب المسرحي فطنًا إذ يتوقع هذه المشكلة وينفذ تمثيله بطريقة أن يجعل الممثل يخرج من المسرح قبل نهاية الفصل الأول ويحضره ثانية بعد لحظة أو لحظتين من افتتاح الفصل التالي.

وطوال تغييرات الملابس فإن على مدير المسرح أن يشغل بتغييرات المآظر. إن عمله في الإشراف يمكن طبعاً تبسيطه بنير قياس حينما يكون هناك تغيير واحد للملابس أو تغييران، ويحدث ذلك بتلاؤم في فترات الفصول. ولكنه يعلم أيضاً أن هذا ليس دوماً ممكناً، فإن بعض القصص

المسرحية مقيدة بأن توضع في أماكن عدة متفرقة ، وبعض تغييرات  
 لللباس ينبغي عملها سريعاً خلال تقسيمات الفصل . ومع تقبل مدير المسرح  
 حقيقة أن مثل هذا التصميم المسرحية ضرورى غالباً ، فانه يستثار حينما  
 تكشف أن بعض التغييرات الشاقة المعينة جائية بلا سبب واضح في فترة  
 بين التوقفات . وحين يقرأ مدير المسرح خطية فيها منظر لعشر دقائق عن  
 داخل المعقد للفواصة الجبارة « بهموث » ويتبعه منظر قصير آخر في الغابة  
 ضخمة « ردود » ، وهذا بدوره يتلو منظر قصير مساو قبل الهيكل  
 ، كاندراثية . سانت باتريك — يدرك أن المشكلة التي يواجهها لتتحكم  
 ، « الإحساس بالاستمرار » ، مشكلة جسيمة .

إن الملابس والمناظر نقطتان فحسب يستطيع المؤلف أن يثمر فيها  
 ماونه مع مدير مسرحه . والنقاط الأخرى تشمل الأصوات خارج المسرح  
 الموسيقى ، والتأثيرات الصوتية ، والإضاءة والمقتنيات .

وأفضل طريقة لإزالة ما يمرض سلاسة التمثيل مع عقبات غير  
 رورية ، هو أن ير السكاتب المسرحي على خطيته صفحة صفحة في  
 ناية ليرى إن كانت هناك نقاط في التصميم يمكن إصلاحها قبل أن تصبح  
 مسرحية في أيدي هيئة الإخراج .



## الفصل الثاني عشر

من خلال عيني المشاهدين

المسرح كمؤسسة اجتماعية

فن المسرح من بين الفنون جميعها في العالم ، هو أ كثرها - في أساسه - تشاركية ؛ فكاتب القصة ، والمصور ، والراقص ، والموسيقي ولو أنهم قد يشاركون آخرين العمل ، إلا أنهم - وغالباً ما يكون ذلك - يهتمون أشغالهم ، كل على حدة . وإذا ما أنجزوا أعمالهم فإنهم يقدمونها - ليس لتجمعات كبيرة من الناس ، ولكن لمجموعات مختارة وهذا لا يصدق على من يمتحن مهنة المسرح . فهو يعلم منذ البداية إلى النهاية أنه يبدع فرداً كجزء من مجموعة ، وأن الأشياء التي يعمل ينبغي أن تحظى برضى حشود كبيرة متعددة . وهو يدرك أنه ما لم يفعل ذلك فلن ينظر إليه ، سواء من رفاقه أو من الجمهور الغفير - كفنان على الإطلاق . حقيقة وحيدة ينبغي أن تثبت أبداً في ذهنه ، وهي أن المسرح مؤسسة اجتماعية شاذة .

### ذهن المشاهدين

الكاتب المسرحي يكتب لمشاهدين ؛ يكتب ليؤثر فيهم . وهو

يكتب ليوصل شيئاً إليهم وينال الاستجابة منهم . وسواء كان عقله المبدع يتعدت مع كائنات الأوليـب الإلهية ، أو المخلوقات الحقة في زمان وبـي . سواء كان يتصور نفسه شاعراً ، أو نبياً ، أو مدظلم حفلات بسيطاً يهته فإن غرضه النهائي سيكون دوماً هو هو ، أن يحرك النظارة .

وإذن فلسكى يكتب كل مسرحى كتابة مؤثرة ينبغى عليه أن يقوم بدراسة قريبة لمشاهدى المسرحيات . ينبغى عليه أن يشاهد عديداً من النظارة لمديد من المسرحيات فى عديد من ألوان الظروف المختلفة. ينبغى عليه أن يجلس معهم ، يتكلم معهم ، يصفى إلى ملاحظاتهم خلال فترات التوقف ويلاحظهم بعناية حينما يدخلون المسرح وحينما يغادرونه . وينبغى عليه أيضاً أن يرى هؤلاء الناس فى منازلهم وفى أعمالهم . وهكذا يتعلم شيئاً فشيئاً حقائق معينة عن عادات انقباهم ، وعن الأشياء التى يريدونها حينما يجيئون إلى المسرح ، ووفق تلك الاكتشافات يشكل وجهة نظره الخاصة بكتابته .

وبلا شك فإن الحقيقة الأولى — وربما الأعظم أهمية — التى يجدها المؤلف هو أن جمهور النظارة ذو عقل حدث . وبصرف النظر عن أعمار الأفراد فى المجموعة ، وعن مدى ضلال اتجاهاتهم خارج المسرح — فإن عقلهم الجمى حينما يكونون هناك بالمسرح ، هو — تحديداً — عقل حدث .

لقد جاءوا إلى ردهة « اصطناع الاقتناع » للعب ، وإذ أنه من المستحيل أن يفهمس امرؤ في اللعبة الجريئة بلا تحفظ حينما يكون عقل المرء متقادماً ، مشغولاً بشكوك ملازمة ومتاعب . فكل واحد بارادته يسقط للحظة حمل النضوج . هذا أحد الأسباب للطبيعة الشبيهة بالطفولة عند للشاهدين .

هناك سبب آخر متصل بسيكولوجية الحشد . وهو أن الناس حين يتجمعون معاً ليس في المسرح فحسب ، بل في أى مكان ، يميلون أن يسلكوا كأصغر مما يسلكون وهم فرادى . فهم يضحكون بطلاقة أكثر ، ويكون بحرية أكثر ، ويدعون بقبالية أكثر لمظاهر الفزع والغضب والكراهية وهم يفعلون هذا ، لأن هذه الأفعال بدائية . وإذ أن معظم الناس أكثر تشابهاً في خصائص طفولتهم دون خصائصهم في مرحلة نموهم المكتسب فانهم يتبادلون التأثير والتأثير على مستوى حدث أساساً . إنهم يبدون قيود عاداتهم المتعلمة ويعملون بطبيعية .

وبينما السمة العقلية لنظارة في المسرح هي الحداثة ، فانها ليست خرقاء أبداً . وكحقيقة مقررة فانها دوماً حادة التنبيه . إنها دوماً ثاقبة الفكر . والمؤلفون الذين يخطئون روح الحداثة لدقّص في ذكائهم يفشلون أبداً . إن شبه الطفولة لدى الجمهور يتضح ببساطة في اتجاهه العام ، في استعداده للاقتناع ، في رغبته أن يبحث مثلما يرغب في أن يفكر .

والكاتب المسرحى حينما يبدأ الكتابة عليه أن يدرك هذه الحالة العقلية ، ويحسب حسابها فى الطريقة التى يقدم بها مادته ، فليبتجنب التجريدات العقلية ، وليستخدم التخيل . وإذا أن وسيلة أدبية ، فليجعل ألفاظه تبين الصور ، الصور من النوع الذى يبهج الأطفال ، ثرية بالمثيرات ، حية بالحساسية . إنه يعمل ليؤثر فى مشاهديه من خلال ميادين انطباعات عديدة ومختلفة . إنه يلجأ إلى آذانهم . إنه يلجأ إلى عيونهم . إنه يستخدم اللون ، والحركة ، والعناصر المهرجانية ، والرقص ، أى لون من الأشياء التى تجعل المشاهد ينسى حينما المقعد الذى يشغله ، ويرى بنفسه فى الفعل الذى على المسرح ليحس إحساس طفل يلعب .

ولكن ليس معنى هذا أن المؤلف يتوقع أن يتوقف الجمهور عن التفكير . إن ذهن النظارة نشط — حتى أولئك النظارة بادي السذاجة — فيه الكثير من حكمة الأزمان . والمؤلف ينبغى أن يتعامل على هذا سواء رضى أم لم يرض .

و حين ينظر المسرحى إلى مشكلة الدعوى المسرحية بنظرة مقسمة الأفق جداً ، سرعان ما يجد أن الجمهور يدفع على الجيء للمسرحية برغبات ثلاث قوية : الرغبة الأولى هى للتسلية . فكل الناس ، شباباً وشيوخاً ، عاليي الجبهة أو منخفضيها ، أغنياء وفقراء ، ينالهم شئ من إرهاق فى حياتهم اليومية من حين وآخر . وحتى الرجل أو المرأة ممن هم

أساساً في غاية من الرضا ، يتفق لها أن يضطرا إلى أن يتخلوا من شخصيتها  
ومن الأخاديد التي تتحرك فيها ، وأن يسعيا بالخيال على قدمي شخصية  
أخرى . وليس ثمة مكان يستطيع المرء بفاعلية أكثر أن يخلص من  
نفسه إلى جسد امرئ آخر ، امرئ أكثر حيوية منه - ليس ثمة ما يفضل  
المسرح ، بيت التمثيل في المسرح يجد الخلاص المبارك .

والرغبة الثانية التي يأمل المشاهد أن ترضى هي « الإثارة » . إنه  
يريد لانفعالاته التي أوجعها رتابة الوجود اليومي أن يعاد إيقاظها . إنه  
يريد أن يمد عضلات ضحكته ، أن يحس بالقرص في حلقة ، أن يشعر  
بالخوف ، والسخرية من الخوف ، والمجب بالظفر . إنه يريد إعادة  
ممارسته الألم الحاني في الحب ، الفرحة القوية بالفتح ، التمجيد للباح  
الذي يحدث ، لأن شيئاً ما قد طال البحث عنه ، والكد في سبيله ،  
ثم لقي أخيراً وحيز كاملاً . إنه يريد أن يحس بالحياة في كل جزء منه .

وإذا كان المشاهد رجل فكر ( وغالباً ما هم معظم النظارة ) فهو  
يبحث كل ما يمكن الحصول عليه من التسلية والإثارة ، ولكنه يريد أيضاً  
شيئاً أكثر ، شيئاً يثير ذهنه . يريد أن تروق رؤيته للحياة . إنه يبحث  
« الإضاءة » . وإذا نظر إلى العالم من خلال عيني المؤلف الصافيتين ، فهو  
يأمل أن يرى أفكاراً جديدة ، وأن يعاد تقرير الأفكار القديمة

بطريقة تجعله يحس بقطفه أكثر شيئاً - أو على الأقل أحذف شيئاً - عن العالم من حوله .

ولا يزال هناك سبب رابع يبين لماذا ينظر المشاهد بمثل هذا الشوق إلى المسرح ، وهذا السبب أدنى في الأهمية شيئاً مما ذكر فعلا من أسباب إن المسرح مكان يستطيع المشاهد أن يتمتع فيه حواسه يستطيع أن يرى صوراً جميلة ويسمع أصواتاً جميلة . المسرح : مساحة ، لون ، وضوء ، وحركة . إن روح الاحتفال هي ما يسود منذ مقدمة المسرح إلى مؤخرته وما حواليه جميعاً ، ولذلك يمكن أن يضاف إلى رغبات الأولى من التسلية ، والإثارة والإضاءة -- يضاف أيضاً لإحساس .

تلك فحسب بضع نقاط سيلفظها الكتائب المسرحى عن الناس الذين يحاول أن يكتب لهم . وكلما ازدادت حدة تحاييله لأنواقهم الجوهرية ليس فحسب شهواتهم السطحية ، ولكن اشتهاؤاتهم العميقة المستترة والمتفجرة -- كلما ازداد ذكاؤه كدفان مسرحى . وحين يكتب يقة فهماً متعاطفاً فسيعرف كيف يهب الرغبة في التنوير بتأسيس مميم المسرحى كله على مفاهيم الحقيقة الإنسانية .

وفي نفس الوقت فإن المسرحى سيجادل أن يلبس روايته بجمال و سيجعلها سارة لترى وتسمع لما فيها حقاً من لون وصوت .

## الموضوع : الإنسان

قال ليوناردو دافنشى مرة : « كل فنان مجيد ، له موضوعان : الإنسان ، وآمال روحه » . هذا البيان القصير يشتمل على الحقيقة كلها فى الكتابة وفى أى عمل إبداعى آخر .

أولا ، الفنان يعالج مادة الإنسان ، لأنها أكثر المواد الموجودة فتنة . الوجود المادى للإنسان ، جسم الإنسان ، حركة الإنسان ، كلمات الإنسان ، عمل الإنسان — تلك كانت موضوعات دراسة للعلاء ، والشعراء ، والفلاسفة ؛ لآلاف السنين ، ولا زالت حدة الاهتمام بها اليوم مثل حداثتها من طویل الآماد .

ثم الفنان يعالج آمال روح الإنسان ، لأن تلك الآمال هى التى تجعل مادته تتحرك وتفعل . إن اشتهايات روح الإنسان العميقة ، غير القائمة أبداً ، وبحته الدائب عن جواب لسؤال وجوده ، وعقيدته التى لا تزول فى أنه فى مكان ما وقتاً ما سيرى بوضوح ما ظل أبداً يكافح — وهو أعمى — من أجله خلال المصور المتطاولة — تلك هى الأشياء التى خصص لها أناس مفكرون فى كل فترة خير عقولهم . وتلك هى التى ألزمهم أن يبنوا أعماهم الفنية : الشعر ، الموسيقى ، النحت ،

والقصة وقد أنتجت آمال روح الإنسان ، تأثيراً فعالاً بخاصة على أدب المسرح .

والحكمة المتجمعة عن فناني المسرح منذ زمن شعراء المصريين الأول إلى شعراء العصر الحاضر ، يبدو أنها تقول لكل مؤلف جديد : « قدم كل الشخص ، لا تبذ فحسب خارجه الحسى لأن ذلك يحيل المسرحية ذات أهمية فارغة . لا تبذ فحسب عقله الذكى لأن ذلك يحيل المسرحية محاورات لفظية . لا تبذ قلبه فحسب ، لأنك إن فعلت ذلك تبذ قصه مليئة بالأحاسيس العاطفية ولا شئ آخر . لكن الشخصية التى تبنيها ذات جسد مليح ، ملئ بالدم الحار والعصلات المتحمسة ، ولكن فى نفس الوقت لتكون الشخصية كأنثى مفكراً .

اكتب كما لو كنت تستطيع أن ترى الجوى الكامل للنشوء يثور ثمت فى جسم وعقل شخصيتك المسرحية . على سطح شكلك سمات المدنية التى لا يخطئها أحد ، ولكن تحت السطح تسكن مخاوف ورغبات البدائى المتوحش يحاول صيانة نفسه وعالمه الصغير ذا الارتباطات الثمينة من وجود عداوى ، وأن يتقدم قليلاً ؛ فإذا ما تمت طويلاً تستطيع أن ترى فى الشكل عينه الملامح الباسمة من بيل براون : الذى يسكن بجوارك أو جالك سميت الذى يدير محل الحديد فى أدنى الشارع — أو جدك أو زوجتك — وأيضاً مخلوق للغابة الذى كان سلفاً لك منذ آلاف من السنين عذبة .



حاول أن تلصق في شخصك صورة - ليس فحسب صورة المتوحش  
 ينسله المتحضر ، ولكن أيضاً صورة ذلك الفرد الراق بعينه الذى يتوق  
 إليه : الرجل الذى نال الحرية ، والمحبة ، والقوة ، أو المعرفة ؛ وبذلك  
 هزم الشيطان الذى يترصد طريقه . تلك الثلاثة : الحاضر ، والماضى ،  
 والمستقبل المتوق إليه ، تكون أبعاد الشخصية المسرحية .

وارتضاء الإنسان كسكل فى المفهوم ، ليس يلزم حصر الكاتب  
 المسرحى فى أى طريق ؛ فهو يستطيع أن يكتب بعمق أو بخفة كما يشاء  
 وإلى أى مدى ، يستطيع أن ينشئ بأسلوب الواقعيين أو الرومانسيين  
 البطوليين ، والكوميديين المضحكين أو المهجائين فى صراحة مسفة .  
 ومن وجهة نظر المحتوى ، فإن طريقة التقديم ذات أهمية ثانوية ، فإذا  
 ما بنى الكاتب المسرحى تصميمه على أساس صلب من الحقيقة  
 الإنسانية ، فهو ملزم بأن يكون فى إنتاجه قدر من الخاصية على  
 الأقل .

إن النوع الإنسانى يتحدث إلى الفنان قائلا له : « إننى هرم جداً .  
 ولكنى أصل إلى ما أنا الآن ، عانيت الكثير فى الخمسة آلاف عام من  
 وجودى . اضحك منى إن أردت ، ولكن لا تهزأ بى اصح بى إن  
 شئت ولكن لا تهتف اعاملى بقسوة أو برفق ، ولكن لا تمر بى  
 خفياً » .

## تمرينات التسخين

هذه التمرينات مصممة كي تعين الكاتب المسرحي المبتدئ على أن تتدفق أفكاره . وينبئ ألا تعتبر هذه التمرينات غاية في حد ذاتها . وينبئ ألا يسمح لها أبداً بالحلول محل العمل الفعلى على خطية مسرحية .

١ - ابحث ثم دون على الورق عدداً من الأفكار الجرثومية للمسرحيات ، محاولاً أن تجد - على الأقل - مثلاً واحداً لكل مما يأتي :

حال . . .

حقيقة . . .

موقف . . .

قصة . . .

شخصية . . .

٢ - ابحث عن فكرة لمسرحية في بعض الأشخاص الذين تعرفهم . وعن فكرة أخرى في بعض الحوادث التي تعرفها . ابحث عن ذلك - ليس بعيداً - ولكن في الحياة اليومية القريبة .

٣ - نقب عن فكرة مسرحية في عبارة لصحيفة يومية ، وعن فكرة أخرى في « مطلوب القبض عليه » .

٤ - فتش عن فكرة مسرحية في سيرة مكتوبة لرجل أو امرأة لم يسبق مسرحها ، أو في قطعة من التاريخ القومى أو الهلى أو قصة شعبية نثراً أو شعراً .

٥ - حاول أن ترى أى الأفكار الجراثومية التى جمعتها يمكن أن يتلاءم أحسن وإلى حد أبعد مع مراحل التطور المسرحى ، ولماذا ؟ اكتب عن واحدة من الأفكار سيناريو محكمًا لمسرحية . حددها بمائتين أو ثلاثمائة كلمة حتى لا تشرد .

٦ - اختبر السيناريو الذى كتبته وحاول أن تقرر ما إذا كان الذى لديك هو حقيقة تخطيط للمسرحية . هل هو أكثر ملاءمة كقطعة ، لمسرحية أم لقصة قصيرة ؟ فإذا ما كان لا يزال يبدو تخطيطًا جيدًا لمسرحية ، فقرر ما إذا كانت المسرحية المشار إليها الآن كاملة الطول أو ذات فصل واحد .

٧ - التقط شخصية ممتعة من تعرف ، ادرس مظهره وعاداته ، وادرس بخاصة أفكاره . حاول أن تسكتشف فيه بعض عناصر الرغبة القلقة ؛ بعض الأحاسيس الخفية أو الظاهرة بالثورة ضد وضع يجد فيه نفسه في هذا الوقت — واستخدم هذه كنقطة بدء لمسرحية حوله ( وإن

لزم الأمر ، ضع معاً شخصيتين أو أكثر لتجعل من واحدة شخصية مسرحية نشطة ) .

٨ — أنتج حبكة مسرحية حديثة بسيطة في إطار العمل القصصى لحكايات الأطفال الخاصة بالعفاريت ، وروايات الإنجيل ، أو الأسطورة الكلاسيكية .

٩ — اقرأ وحلل مضمون وشكل عدد من جيد الخطبات ورديتها مما كتب مسرحيون آخرون ، فإذا كثرت تعمل الآن مسرحية ذات فصل واحد ، اقرأ الأشكال الأطول . ولا ثم بين دراستك وعملك . ثم طبق على المسرحيات الاختبارات المقترحة في الفصول من الخامس للثامن : الانطباعة العامة / الثلاثى المتحارب ( القوة الرئيسية ، والقوة المضادة ، العامل الفاصل ) قائمة للمراجعة الحديدية / القائمة الذهبية ( الموضوع ، المخرج ، التفسير ) .

١٠ — حاول أن تقيم الخاصية الأدبية للمسرحيات عينها ، اختبر السمات ، والحوار ، والإرشادات المسرحية ، والأفكار العامة . ابحث لتبين ما إذا كانت المسرحيات يمكن تمثيلها جيداً ، وتساو بنجاح ، وما إذا كان يمكن التمثيل بطريقة اقتصادية معقولة ومنظمة .

# المصطلحات



## ( ١ )

Prota gonists	أبطال المسرحيات
Properties	الأثاث المسرحي
A physical stir	الإثارة الجسدية
Inciting influence	الأثر المحرك
Testing the script	اختبار الخطبة
Back ground	الأرضية
Pivotal crisis	الأزمة المحورية
Dramatic crisis	الأزمة المسرحية
Folk legends and folk way	الأساطير والسير الشعبية
Preliminary sketch	الأسكتش التمهيدى
Preparation	الإعداد
Plot ideas	أفكار الحبكة
Sympathetic concern	الاهتمام الوجدانى
Positions	أوضاع

## ( ب )

Runs the show	يباشى العرض
Structural plan	بنية الخطبة
Visual environment	البيئة المرئية
Play house	بيت التمثيل ( المسرح )

## ( ت )

Determining the form	تحديد الشكل
Turn	التحول

Imagery	التخيل
Tragic	تراجيدى
Setting	التركيب
Drive	التسيير
Shaping the play	تشكيل المسرحية
Esthetic design	التصميم الجمالى
Spatial design	التصميم الفراغى
Dramatic concept	التصور الدرامى
Adjustment	تعديل - تسوية
Complications	التعقيدات
Costume changings	تغيير الملابس
An act division	تقسيمات الفصل
Performance	تمثيل
Pantomime	التمثيل الصامت
Suspense	التوقييم
Intermissions	التوقفات
Developing the play	تنمية المسرحية

## (ث)

The Fighting trial	الثلاثى المتحارب
--------------------	------------------

## (ج)

The interpreting teams	جماعة المفسرين
A theatre audience	جمهور المسرح
Expressive atmosphere	الجو المعبر



## (ح)

Mood	الحال
Basic plot	الحبكة الأساسية
Written tale	حكاية مكتوبة
Denouement	حل العقدة
Dialogue	الحوار
The preparatory dialogue	الحوار التمهيدى

## (خ)

Pointed ending	الخاتمة المحددة
Dramatists script	خطبة المسرحى

## (د)

Theatre appeal	الدعوى المسرحية
----------------	-----------------

## (ذ)

Climax	ذروة
--------	------

## (ر)

Novel	رواية
-------	-------

## (س)

Plagiarizing	السرقة الأدبية
--------------	----------------

## ( ش )

Character	الشخصية
Leading character	الشخصية القائدة
The outer form	الشكل الخارجى
The stage figure	الشكل المسرحى

## ( ص )

A clean-cut ending	صافية المقطع
Design a plot	صمم حبكة
Figure	الصورة
Draw a character	يصور الشخصية

## ( ع )

Deciding agent	العامل الفاصل
Exposition	العرض
The entire progress of action	العرض الكامل لتمثيل
Elements of pageantry	العناصر المرحانية
Disrupting factors	عوامل ممزقة
The dramatic relationship	العلاقات المسرحية

## ( ف )

Break	فترة
Act breaks	فترات الفصول
A space	فراغ
Action	الفعل
Rising and falling action	الفعل الصاعد والنازل

Theme	الفكرة
The inner idea	الفكرة الباطنة
The germinal idea	الفكرة الجراثومية
The dramatic idea	الفكرة المسرحية

## ( و )

Closing on scene	يقفلون منظرًا
The inner forces	القوى الباطنية
Principal force	القوة الرئيسية
Opposing force	القوة المضادة

## ( ل )

Catastrophe	الكارثة
Dramaturgy	المسكاتب المسرحية
Words with wings	الكلمات المجنحة

## ( ل )

Character touches	اللمسات الشخصية
Switch-board	لوحة التوزيع
Dramatic color	اللون المسرحي

## ( م )

Subject matter	مادة الموضوع
The actor's environment	محيط الممثل
Issue	المخرج

Stage manager	مدبر المسرح
Check	مراجعة
Well rounded	مستجادة
Dramatize	مسرح ( كتب كتابة مسرحية )
Dramatist	المسرحي
A talky drama	المسرحية الحوارية
The one act play	مسرحية ذات فصل واحد
Romantic verse drama	مسرحية شعرية رومانسية
A play of conflict	مسرحية صراع
The full length play	المسرحية كاملة الطول
Stream life plays	مسرحيات مجرى الحياة
Realistic prose play	مسرحية نثرية واقعية
Dramatic designer	المصمم المسرحي
The central dilemma	المعضلة الرئيسية
Contrast	التقابل
Struggle	المقاومة
Synopsis	الملخص
The Actor	الممثل
Single and double reversals	المنافضات الفردية والثنائية
Dramatic presences	الموجودات المسرحية
Topic	الموضوع
Situation	الموقف
Melodrama	ميلودراما ( مسرحية تتخللها مفاجآت مؤثرة وألحان عزلة )

## ( ن )

Situation	النتيجة
Verbal activity	النشاط اللفظي

Stage set  
Tentative ending

أصـب المسرح  
نـهاية متوترة —

( هـ )

Attack  
Humourous  
Producing group (or staff)

المـهـجـوم  
هـزـل  
هـيـئة الإخـراج

( و )

The setting of the play

وـضـع المـسـرحـية

---





x.  
2  
2

Bibliotheca Alexandrina



0295637

الطبعة العالمية ١٩، ١٧ ش ضريح سعد المفاخرة